

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉPLACEMENT DE LA
PERCEPTION ET DE LA REPRÉSENTATION DU CORPS LAID ET ATYPIQUE
EN ARTS VISUELS

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
FRÉDÉRIC LAFORGE

MARS 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Stephen Schofield et Patrice Loubier, co-directeurs de cette thèse et professeurs à la Faculté des arts de l'UQAM, pour leur soutien tout au long de la recherche et de la rédaction, leur grande générosité et surtout pour leurs commentaires souvent justes et éclairés. Je tiens aussi à les remercier de m'avoir fait confiance et d'avoir partagé avec moi leurs connaissances et leur savoir. Je tiens également à remercier Paul Lussier, professeur à la retraite au Département des arts et lettres de l'UQAC et artiste, pour son support et son amitié. J'aimerais aussi remercier toute l'équipe du centre d'exposition Circa où j'ai présenté mon projet de recherche création, un merci spécial à Maurice Achard qui m'a permis d'y présenter mon exposition. Merci à Julien Beauséjour et Kerim Yldiz pour votre assistance et vos connaissances techniques. Merci à mes modèles Debbie Lynch-White et Katia Lévesque pour votre générosité et votre ouverture. Merci à ma famille et plus spécialement à ma compagne Sandra Laroche généreuse lectrice et correctrice. Enfin, merci à ma fille Béatrice Laforge qui est arrivée dans ma vie durant la création de cette thèse et qui m'a permis de la terminer dans le plus grand bonheur.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	10
MA PRATIQUE ET MON SUJET	
1.1 Genèse du sujet : perspective réflexive.....	10
1.2 Ma pratique et sa résonance avec l'art d'aujourd'hui.....	13
1.2.1 <i>45,xy der(21)t(21;21)</i> (2007 à 2009)	18
1.2.2 <i>Trichosoma</i> (2007 à 2009).....	24
1.3 Représentations dominantes et représentation du corps atypique	28
1.3.1 La représentation du corps dans la pornographie	31
1.3.2 Mode et corps atypique.....	32
1.4 Projet de recherche création.....	36
1.4.1 Le thème de l'obésité dans mon projet de recherche-crétation.....	36
1.4.2 Représentation altérée du corps dans ma pratique.....	43
1.5 Projet d'exposition.....	45
CHAPITRE II	47
L'AMBIGUÏTÉ DES CONCEPTS DE BEAUTÉ ET DE LAIDEUR	
2.1 La question du laid.....	47
2.1.1 Distinction et similitudes entre les différentes formes de laideur.....	53
2.1.2 Norme et laideur	57
2.2 La question du beau	60
2.2.1 Symétrie, proportion et harmonie	61

2.2.2 Beauté et moralité	66
2.2.3 Beauté et raison : subjectivité et objectivité	67
2.2.4 Le sublime	68
2.3 L'ambiguïté de la représentation de la laideur.....	70
2.3.1 Laideur naturelle et représentation de la laideur.....	71
2.3.2 Représentation de la laideur naturelle et beau artistique	72
2.3.3 La laideur de l'œuvre et la laideur dans l'œuvre	75
2.3.4 Représentation altérée du corps	76
2.3.5 Représentation et perception de la laideur.....	81
CHAPITRE III.....	86
PERCEPTION DE LA LAIDEUR ET DE L'ATYPIQUE	
3.1 L'expérience esthétique et le réel	86
3.2 Les cadres de la vie quotidienne et de l'expérience esthétique	88
3.3 Distanciation du réel.....	91
3.3.1 La poiesis	94
3.3.2 L'aisthesis	96
3.3.3 La catharsis	97
3.4 Protection face aux dangers du réel	99
3.4.1 <i>A priori</i> esthétique	103
3.4.2 Les bénéfices de l'art	107
CHAPITRE IV.....	110
TYPES DE PROCÉDÉS DE REPRÉSENTATION DE LA LAIDEUR	
4.1 La rédemption.....	111
4.1.1 Le phénomène de rédemption chez Géricault.....	111
4.1.2 Le phénomène de rédemption chez Diane Arbus	114
4.1.3 Marc Quinn et le phénomène de rédemption.....	119
4.2 La transfiguration.....	122
4.3 Le pouvoir empathique	124
4.3.1 Le phénomène d'empathie chez Rembrandt.....	125
4.3.2 Faire laid : Franz Xaver Messerschmidt.....	128

4.3.3 Jenny Saville et le phénomène d'empathie.....	130
4.4 Le fatalisme	133
4.5 Subversion et perversion.....	138
CHAPITRE V	142
LE PROJET DE CRÉATION	
5.1 Les strates en sculpture.....	151
5.2 Le flou en dessin.....	152
5.3 La décimation en sculpture.....	154
5.4 Le fil de fer	157
CONCLUSION.....	171
BIBLIOGRAPHIE.....	178

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Lemmy Kilmister. photo : Mark Marek.....	13
1.2 Jake et Dinos Chapman, <i>Fuckface</i> , sculpture, 1994.	14
1.3 Jenny Saville, <i>Branded</i> , peinture, 1992.	15
1.4 Marc Quinn, <i>Peter Hull</i> , sculpture, 1999.....	17
1.5 Fred Laforge, <i>Fille trisomique</i> , sculpture, 2007, photo : Jonathan Wenk.	19
1.6 Fred Laforge, <i>Buste trisomique</i> , sculpture, 2007, photo : Jonathan Wenk.....	21
1.7 Fred Laforge, <i>Robe poil</i> , sculpture, 2011, photo : Guy L'Heureux.....	26
1.8 Fred Laforge, <i>Femme cheveux face</i> , 2009, dessin, photo : Guy L'Heureux.	27
1.9 Fred Laforge, <i>Femme cheveux penchée 2</i> , 2010, dessin, photo : Daniel Roussel.	28
1.10 Leon Botha, photo : Gordon Clark.	33
1.11 Rick Genest alias Zombie Boy, photo : Raphaël Ouellet	34
1.12 Winnie Harlow, photo : Mary Rozzi.	36
1.13 Fred Laforge, <i>Debbie et Katia pixel</i> , dessin, 2012, photo : Guy L'Heureux.....	38
1.14 Fred Laforge, <i>Éric fil de fer (wire)</i> , sculpture, 2013, photo : Jonathan Wenk....	44
2.1 Andy Warhol, <i>5 Deaths</i> , sérigraphie, 1963.	55
2.2 Charles Ray, <i>Family Romance</i> , sculpture, 1993.....	65
2.3 Lavinia Fontana, <i>Portrait de Tognina Gonsalvus</i> , peinture, 1595.	73
2.4 Jean Fautrier, <i>Tête d'otage</i> , peinture, 1944.	76
2.5 Berlinde De Bruyckere, <i>Marthe</i> , sculpture, 2008.....	80
2.6 Fred Laforge, <i>Homme voxel</i> , sculpture, 2011, photo : Guy L'Heureux.	81
2.7 José Ribera, <i>Le Pied Bot</i> , peinture, 1642.....	85

4.1 Théodore Géricault, <i>La Monomane de l'envie</i> , peinture, 1819-1821.	112
4.2 Diane Arbus, <i>Laura Morales</i> , photographie, 1970.	117
4.3 Marc Quinn, <i>Alison Lapper Pregnant</i> , sculpture, 2005.	120
4.4 Rembrandt, <i>Autoportrait avec béret et col droit</i> (détail), peinture, 1659.	126
4.5 Jenny Saville, <i>Fulcrum</i> , peinture, 1999.	131
4.6 Goya, <i>Esto es peor / Voilà le pire</i> , gravure, 1810-1820.	138
4.7 Matthew Mitchell, <i>Rick Yarosh</i> , peinture, 2008.	140
5.1 Fred Laforge, <i>Torsion</i> , dessin, 2014.	146
5.2 Fred Laforge, <i>Lutte 3</i> , dessin, 2014.	147
5.3 Fred Laforge, <i>Couple écrasé</i> , sculpture, 2014, photo : Guy L'Heureux.	149
5.4 Fred Laforge, <i>Debbie strate</i> , sculpture, 2014, photo : Jonathan Wenk.	152
5.5 Fred Laforge, <i>Debbie flou</i> , dessin, 2013.	153
5.6 Fred Laforge, <i>couple décimation</i> , sculpture, 2013, photo : Guy L'Heureux.	157
5.7 Fred Laforge, <i>Décimation</i> , sculpture, 2014, photo : Guy L'Heureux.	159
5.8 Fred Laforge, <i>Debbie fil de fer</i> , sculpture, 2014, photo : Guy L'Heureux.	160
5.9 Fred Laforge, <i>Grimace</i> , dessin, 2014.	162
5.10 Fred Laforge, <i>Debbie squelette</i> , dessin, 2014.	163

RÉSUMÉ

Cette recherche s'est amorcée à partir d'un intérêt pour la représentation des corps considérés comme laids et atypiques, c'est-à-dire certains types de corps faisant l'objet d'un jugement de valeur négatif dans la culture occidentale contemporaine. Je me suis questionné à savoir comment ma pratique, à l'instar de celle d'autres artistes, pouvait changer la manière d'observer et donc de transformer la perception de la laideur et de l'atypique. Je me suis demandé si l'art avait le pouvoir de transformer la laideur et l'atypique et si l'expérience esthétique était à même de modifier la perception des spectateurs.

J'ai tenté de répondre, à travers la recherche théorique, à un questionnement au sujet de la perception. Plus particulièrement, pourquoi, lorsque je juge qu'un corps est laid, est-ce que je le perçois comme tel à l'intérieur du réel, tandis que dans une perspective esthétique il me semble passionnant? J'ai cherché à éclairer comment l'expérience esthétique, particulièrement dans le domaine des arts visuels, encourage le spectateur à observer autrement un corps laid ou hors-norme. Des éléments de réponse me sont parvenus par l'analyse des concepts de beauté, de laideur et de norme, mais plus particulièrement en étudiant la question de la représentation et de la perception de la laideur. J'ai aussi étudié les distinctions entre l'expérience esthétique et l'expérience quotidienne en ce qui a trait à l'observation du corps atypique. J'ai ensuite examiné différents types de procédés de représentation de la laideur et leurs effets sur la perception des spectateurs; principalement la rédemption, la transfiguration, l'empathie, le fatalisme, la perversion et la subversion.

Le cadre théorique s'est principalement construit en me référant à des esthéticiens, des philosophes et des historiens de l'art. Sur les concepts de beauté et de laideur les plus importants sont certainement Eco (2007) et Ribon (1998), tandis que sur la notion de perception Gombrich (2002), Tisseron (1997, 2003) et Jauss (1978) ont grandement éclairé ma recherche. J'ai aussi eu recours à la notion de cadre de Goffman (1991) dans le but de distinguer le réel de l'expérience esthétique. J'ai également fait appel à certains auteurs provenant du champ des *cultural studies* (Marcus, Hebdige) afin de démontrer de quelle manière les cultures punk et metal ont influencé ma démarche artistique.

C'est aussi par la réalisation d'un projet de recherche-crédation que s'est approfondie cette réflexion. Ma recherche-crédation s'est principalement développée autour du thème de l'obésité en travaillant avec deux modèles féminins obèses que j'ai représentées en dessin et en sculpture. J'ai essentiellement orienté ma recherche formelle sur la manière de représenter le corps atypique, notamment en altérant les

contours et les formes, mais en veillant à conserver assez d'informations pour qu'ils demeurent identifiables. Dans ce sens, j'ai utilisé différentes stratégies formelles qui m'ont permis de réfléchir sur les concepts de représentation et d'identification. Des stratégies utilisant l'effet du mouvement ou différents effets optiques provoquant tantôt une oscillation, tantôt un tremblement. Pensons au flou en dessin ou à la décimation, au voxel, au fil de fer ainsi qu'aux strates en sculpture. J'ai aussi fait appel aux technologies d'impression à jet d'encre pour le volet dessin ainsi qu'à celle d'usinage et de prototypage rapide pour la sculpture. Ces technologies associées aux logiciels 3D m'ont permis de réaliser des formes que je n'aurais pu créer à la main.

Mots-clefs : Corps atypique, laideur, représentation, perception, ambiguïté

INTRODUCTION

À travers ma recherche et ma pratique en arts visuels je m'intéresse principalement à la représentation du corps laid ou atypique, c'est-à-dire à certains types de corps faisant l'objet d'un jugement de valeur dépréciatif au sein des sociétés occidentales : particulièrement des personnes obèses, trisomiques ou des femmes à forte pilosité. Je cherche ainsi à révéler et déployer le potentiel esthétique des physionomies atypiques. Il est important de souligner ici que le terme « atypique » renverra surtout à une condition et à une norme tandis que la notion de laideur renverra à un jugement. D'un point de vue disciplinaire, mon travail s'articule autour du dessin, de la sculpture et du dessin animé, bien que cette dernière discipline ne fasse pas partie du projet de création. Les pièces réalisées dans ces différentes disciplines sont autonomes, mais habituellement regroupées autour d'un même thème.

Mon projet de thèse vise à comprendre comment ma pratique, comme celle d'autres artistes tels que Marc Quinn, Jenny Saville ou Diane Arbus, opère un déplacement de perception sur certains types de corps jugés hors-normes ou laids. Pourquoi, lorsque je juge qu'un corps est laid, est-ce que je le perçois comme tel au sein de l'expérience quotidienne, tandis que dans une perspective esthétique il me semble beau? Par conséquent, je cherche à comprendre comment le contexte de l'expérience esthétique, particulièrement celui des arts visuels, encourage le spectateur à observer autrement un corps laid ou hors-norme.

Il n'est pas ici question d'un simple renversement de valeur au sens où le laid deviendrait beau et l'atypique un nouveau canon esthétique. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt de comprendre comment l'art nuance notre manière d'observer le laid et

l'atypique, comment l'art peut encourager l'ambiguïté du regard et comment il peut témoigner du fait que l'observation du laid et de l'atypique constitue une expérience riche et complexe, souvent marquée par une forme d'ambivalence entre le beau et le laid. L'équivoque témoigne ici d'une indécision de la perception, mais aussi d'une ambiguïté en ce qui a trait au jugement esthétique porté sur les corps laids et atypiques, en ce sens que, lorsque j'observe ce type de morphologies, la perception n'est pas forcément binaire et normative; au-delà des critères esthétiques (beau/laid) ou normatifs (typique/atypique), les corps laids ou atypiques peuvent surprendre, fasciner, toucher, choquer, exciter et bien d'autres choses encore. C'est dans ce sens que la perception du corps atypique est ambiguë, c'est-à-dire que l'interprétation en est incertaine et que les jugements qui en résultent peuvent être contradictoires et ambivalents. Cette situation complexe témoigne de l'incertitude de la perception et de la difficulté à figer et définir la laideur et l'atypique.

Ces interrogations au sujet du corps proviennent de mon expérience et de mes observations en tant qu'artiste – il s'agit d'une expérience subjective et empirique du phénomène. Il serait même pertinent d'ajouter que mon attrait pour la laideur et le corps s'est manifesté au début de mes études en arts. Je peux également souligner que l'approfondissement de mes connaissances en arts visuels et mon expérience de praticien ont décuplé mon attirance pour les morphologies hors-norme. C'est, entre autres, cette attirance pour les corps atypiques qui me motive à tenter de comprendre le phénomène du déplacement de la perception engendré par la représentation en arts visuels. C'est d'ailleurs ce qui m'a motivé à opter pour une approche heuristique en termes méthodologiques. Comme l'indiquent Bruneau et Burns (2007), la méthode heuristique est particulièrement adaptée pour un chercheur qui entend mettre en évidence « la puissance évocatrice de l'art » et dont le but est de « de provoquer un changement de “regard”, de “perception”, voire de compréhension de la réalité » (p.169). J'entends signaler par le déplacement de la perception l'ambivalence dans la manière d'observer un corps, laquelle peut se modifier selon qu'on le rencontre dans

l'expérience quotidienne ou qu'on en regarde une représentation artistique. Comme le signale Souriau (1990), la perception est la « [f]onction par laquelle les sensations provoquées en nous par les objets sensibles sont ressenties, organisées, interprétées pour nous donner une représentation de ces objets avec impression immédiate de leur réalité » (p.1186). Je reviendrai plus tard sur le second cas qui concerne la perception par les sens.

J'émetts donc le postulat que la manière dont on observe un corps lors de l'expérience quotidienne diffère de celle qui prévaut lors de l'expérience esthétique. J'entends ici, par expérience quotidienne et expérience esthétique, deux cadres distincts impliquant des dispositifs d'interprétation différents (l'activité quotidienne/le monde de l'art) et dans lesquels les *a priori* et les schèmes d'interprétation seront eux aussi différents. À ce sujet Goffman signale, dans son ouvrage *Les cadres de l'expérience* (1991) que chaque cadre social comporte ses propres règles et qu'identifier un événement ou un phénomène c'est faire appel à des schèmes d'interprétation différents (p.30). D'un point de vue philosophique et historique, Ribon (1998, p.313), Eco (2007, p.20) et Talon-Hugon (2003, p.15) ont déjà observé comment les œuvres de certains artistes entraînent un déplacement dans la manière de percevoir les corps laids ou hors-norme. Ribon souligne que certaines œuvres d'art peuvent provoquer un phénomène de « transfiguration », la laideur étant ainsi sublimée par l'artiste. Quant à Eco, il suggère qu'un phénomène de rédemption peut opérer; la laideur et l'anormalité étant alors rachetées par l'artiste et son œuvre. Talon-Hugon mentionne plutôt que l'art peut racheter les passions négatives, notamment grâce au « pouvoir empathique » des œuvres. Mon intérêt se portera sur la dynamique entre la démarche artistique, l'œuvre d'art et le regard du spectateur, afin de comprendre comment l'artiste et son œuvre provoquent un déplacement dans la manière d'observer le corps. Je tiens également à souligner au sujet du spectateur que j'ai généralement postulé un « spectateur idéal ». C'est-à-dire qu'en toute cohérence avec la méthode heuristique je me suis basé sur mon savoir et mes connaissances. C'est donc à partir de mon expérience subjective

que je dresse le portrait d'un spectateur idéal. C'est-à-dire moi-même en tant que spectateur de mon travail et de celui d'autres artistes. C'est aussi les commentaires que j'ai reçus au sujet de mon travail et ceux que j'ai entendus sur celui des autres. s'est également construit à travers mes connaissances, mes expériences et surtout mes *a priori* et mes préjugés.

Je m'intéresserai aussi à la manière dont le regardeur observe la représentation d'un corps laid ou hors-norme. Je tenterai de comprendre comment l'expérience esthétique peut influencer le regardeur, en mobilisant son savoir, ses connaissances et ses expériences. Ce qui m'intéressera au cours de cette recherche sera de comprendre comment l'individu observe une représentation de la laideur dans le contexte de l'expérience esthétique. Je tenterai de comprendre comment l'expérience esthétique peut orienter la perception, quels sont les procédés mis de l'avant par les artistes pour effectuer un déplacement de perception et quelles sont les postures que les regardeurs peuvent adopter face à une représentation de corps laid ou atypique. Or, le thème du déplacement de la perception engagé par l'expérience esthétique est peu abordé dans les écrits sur la laideur. Certains ouvrages, dont ceux d'Eco (2007) et de Ribon (1998), traitent des phénomènes de rédemption et de transfiguration, mais aucun ne s'intéresse de manière précise au déplacement de la perception de la laideur.

J'aborderai donc, dans cette thèse, certaines notions qui aideront à comprendre comment la représentation d'un corps laid ou atypique peut avoir le pouvoir de nuancer la manière d'observer ce type de morphologie lors de l'expérience quotidienne. Le premier chapitre servira ainsi à mettre en relief ma pratique et mon sujet de recherche. Je commencerai en opérant un retour sur mes débuts dans le monde de l'art, c'est-à-dire un peu avant mon baccalauréat ; sous la forme du récit autobiographique, cette section aura pour fonction de comprendre l'origine de ma pratique. Elle permettra aussi de cerner ce qui m'a conduit à choisir mon sujet de recherche, notamment mon passé de musicien punk et metal. J'étudierai

subséquent comment différents corpus issus de ma pratique interagissent avec mon sujet de recherche, mais aussi avec le travail de certains artistes contemporains tels que Marc Quinn et Jenny Saville.

Par la suite, j'observerai le corps atypique à travers différents contextes de représentations issues de la culture populaire; pensons, entre autres, aux milieux de la mode et de la pornographie. Cette section me permettra d'établir des parallèles entre la manière de représenter le corps dans la culture populaire et dans les arts visuels. Je présenterai finalement les intentions initiales de mon projet de recherche-crédation ainsi que ses liens avec mon sujet de recherche.

Dans le deuxième chapitre, je me concentrerai sur l'étude des concepts de beauté, de laideur et de norme. Je discuterai notamment des distinctions et des similitudes entre les différentes formes de laideur. J'examinerai le concept de beauté pour tenter de le définir à travers les notions de symétrie, de proportion et d'harmonie, mais aussi, par le biais de la philosophie, je regarderai le beau sous l'angle de la morale, de la raison et du sublime. Ce chapitre me permettra de faire des distinctions entre la représentation de la laideur naturelle et le beau artistique, mais également entre la laideur de l'œuvre et la laideur dans l'œuvre. Je terminerai par une courte analyse de la représentation du corps atypique en arts visuels à travers trois œuvres, soit *La parabole des Aveugles* (1568) de Breughel, le *Portrait de Don Sebastián de Morra* (1645) de Velasquez et *Le Pied Bot* (1642) de Ribera.

Le troisième chapitre me permettra d'aborder la question de la perception de la laideur et de l'atypique. Je commencerai par éclairer les notions d'expérience quotidienne de « réel » et de cadre qui me serviront à établir une distinction entre l'expérience esthétique et l'expérience quotidienne. Cette distinction m'amènera à démontrer comment l'expérience esthétique encourage le regardeur à observer autrement lors de l'expérience quotidienne. Il est important de noter que la notion de

réel servira à référer à l'expérience quotidienne et non pas à ce qui est « vrai ». J'étudierai ainsi comment l'expérience esthétique peut encourager les spectateurs à regarder différemment la laideur et l'atypique, notamment, en favorisant une distanciation du réel. Par la suite, j'observerai comment l'expérience esthétique peut entraîner chez le regardeur un sentiment de protection envers les dangers potentiels du réel ; pensons spécialement à la peur du jugement et de l'inconnu ou à l'état de dysphorie face à la laideur et l'atypique. J'envisagerai subséquemment la notion d'*a priori* esthétique à travers laquelle je soutiens que le spectateur peut observer autrement le réel, en l'occurrence les corps laids et atypiques. Après quoi, j'examinerai comment les spectateurs peuvent retirer certains bénéfices (psychologiques, cognitifs, moraux) en regardant la représentation d'un corps laid ou atypique.

Dans le quatrième chapitre, je traiterai de différents types de procédés opérés lors de la création et de leurs effets sur la perception des spectateurs qui abordent particulièrement le pouvoir de l'œuvre. Soit la notion de « rédemption » qui implique que l'art a la capacité de racheter la laideur, donc d'avoir une incidence concrète sur la perception du réel. À travers cette notion, j'analyserai le travail de Géricault, de Diane Arbus, de Marc Quinn et le mien. Je porterai ensuite mon attention sur le phénomène de « transfiguration » qui souligne que ce que nous admirons dans une œuvre d'art représentant un corps laid c'est la manière de représenter et non le sujet. Par la suite, je m'attarderai à la notion de « pouvoir empathique », au sujet de laquelle Talon-Hugon (2003) avance que l'art a la capacité de rendre plaisantes des scènes dont l'équivalent dans le réel serait pénible. J'étudierai, entre autres, comment le travail de Rembrandt et de Jenny Saville peut provoquer l'empathie chez le spectateur. Je m'attarderai en dernier lieu au cas de Goya, qui par le biais d'un procédé que j'appellerai le fatalisme, nous présente la laideur à travers une vision pessimiste de la condition humaine, c'est-à-dire crue et violente. Je terminerai finalement en décrivant comment l'art peut aussi représenter la laideur de manière

subversive provoquant ainsi un plaisir esthétique positif en regard de la laideur en déstabilisant les valeurs dominantes.

Avant de conclure ma thèse, j'effectuerai un retour sur mon projet de recherche-crédation afin d'établir les liens que ce dernier partage avec mon sujet de recherche, mais aussi dans le but de comprendre les réussites et les limites du projet. J'établirai notamment des liens entre le fond et la forme, particulièrement en ce qui a trait au concept d'ambiguïté de la perception qui se retrouve à deux niveaux dans ma recherche. D'une part à travers le thème du corps atypique qui appelle l'ambiguïté du regard au niveau intellectuel, puisque la perception des corps hors-norme est un phénomène subjectif, riche et complexe, mais aussi parce que j'ai utilisé dans ma recherche plastique différentes stratégies formelles (effet optique, oscillation, flou) qui font appel à l'ambiguïté du regard au niveau sensoriel. Je dirai aussi quelques mots sur l'importance de ce projet en regard de mon travail à venir et de ma pratique artistique en général. Finalement, la conclusion me servira à démontrer combien cette recherche a nuancé ma perception du corps atypique, mais aussi, à quel point l'art est un espace de réflexion privilégié qui encourage le spectateur à observer différemment le corps laid ou atypique. Dans cette perspective, l'art révèle l'ambiguïté du regard face à la laideur et l'anormal et les artistes, en représentant de manière ambiguë les corps laids et atypiques, révèlent combien le regard est lui-même ambivalent lorsqu'il est question de laideur et d'anormalité.

Je terminerai la présente introduction en expliquant la méthodologie privilégiée au cours de la recherche et de la rédaction de cette thèse. Ma recherche de nature qualitative s'inscrit dans le paradigme postpositiviste. Comme le soulignent Bruneau et Burns (2007), « [l]es modèles de recherche postpositivistes sont essentiellement interprétatifs dans la mesure où le chercheur s'intéresse à la façon dont les gens comprennent leur monde et interprètent leurs expériences personnelles » (p.42). Dans ce type de recherche, le chercheur tient compte de sa subjectivité et conçoit la réalité

comme une construction sociale. Le postpositivisme définit « la réalité comme quelque chose que l'on construit et non comme une chose déjà existante ». (Fortin, 2008, p.227) Ce paradigme tient compte des intentions, des valeurs et des motivations du chercheur; les résultats sont construits par celui-ci. Un des défis de ma thèse sera d'ailleurs d'analyser un phénomène dans lequel je suis à la fois producteur (artiste) et spectateur. Dans cette perspective, la démarche postpositiviste s'arrime à mon projet de recherche dont le but est de construire du savoir en observant ma propre expérience d'un phénomène.

Une distinction doit aussi être faite entre la tradition philosophique dans laquelle s'inscrit ma thèse et celle où se situe ma pratique. Cette dernière comporte une dimension critique, en ce sens qu'elle est critique face au discours dominant (occidental et contemporain) tandis que ma thèse s'apparente à la phénoménologie et à l'herméneutique puisqu'elle cherche à comprendre un phénomène opéré par ma pratique. Le but de ma thèse est donc de décrire et de comprendre tandis que ma pratique a plutôt une portée critique qui vise à déstabiliser. La distinction est importante puisque qu'avec cette thèse mon ambition n'est pas prioritairement d'être critique et de bousculer le discours dominant mais plutôt d'étudier ce discours et son influence sur la manière de percevoir une représentation de la laideur et de l'atypique. Alors que ma pratique vise plutôt à questionner et déstabiliser le discours dominant et normatif. La pratique me semble aussi plus propice au discours critique, en ce sens que j'espère avec celle-ci rejoindre un plus large public, ce qui n'est pas mon ambition avec la thèse qui vise plutôt à comprendre et étudier un phénomène (la perception du corps atypique).

La méthode qui semble la plus appropriée pour ma recherche est l'heuristique. Il s'agit d'une méthodologie à caractère phénoménologique dont le nom provient du grec *Heuriskien* qui signifie « découverte »; dans cette perspective le chercheur favorise la description pour comprendre l'expérience vécue. La méthode privilégie

« l'expérimentation » et la « découverte » tout en permettant au chercheur d'apprendre « à partir des expériences passées » (Office Québécois de la Langue Française, 2010). La méthode permet également au chercheur de tirer d'une situation vécue de manière intime « des éléments de compréhension pouvant rejoindre l'expérience vécue par d'autres. » (St-Denis, 2008). Comme le mentionne Craig (1978), la méthode heuristique est « basée sur la découverte » et met en valeur « l'individualité, la confiance, l'intuition, la liberté et la créativité » (p.1), elle met l'accent sur « le processus interne de la recherche et sur l'individu en tant que principal instrument de description et de compréhension de l'expérience humaine » (p.2). La méthode heuristique est particulièrement pertinente pour un chercheur praticien qui vise à comprendre un phénomène engagé par sa pratique. Comme l'indique Gosselin (2006), dans une démarche heuristique « la subjectivité du chercheur est mise à profit », l'heuristique « fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle et de l'objectivité conceptuelle » (p.29). Moustakas souligne à ce sujet que seules les personnes ayant expérimenté un phénomène, par le biais de leurs sentiments, perceptions et pensées, peuvent valablement offrir une représentation de l'expérience (p.26). C'est en partie parce que je suis immergé dans mon sujet et que celui-ci est inspiré de mon expérience en tant qu'artiste que j'ai privilégié une recherche de type qualitative et heuristique à une étude empirique typique de la sociologie ou de la psychologie de la perception, qui ferait appel à l'enquête et aux sondages. J'ai donc observé le phénomène de la perception et du jugement esthétique de manière subjective et mon étude vise plutôt à comprendre le phénomène qu'à livrer des résultats scientifiques en termes psychologiques ou sociologiques. Toutefois, j'ai aussi fait appel à la philosophie, à l'esthétique, à la psychologie et à l'histoire de l'art, donc à des données extérieures à moi-même qui confèrent une dimension plus « objective » à la recherche.

CHAPITRE I

MA PRATIQUE ET MON SUJET

1.1 Genèse du sujet : perspective réflexive

Comme je l'ai mentionné dans l'introduction, le sujet des corps laids ou hors-norme s'est manifesté dès le début de mes études universitaires. Toutefois, cette fascination pour la laideur et l'atypique, pour ce qui provoque ou dérange, pour ce qui est marginalisé, ostracisé ou caché est antérieure à mes études en arts. Avant d'entreprendre mon baccalauréat en arts visuels, j'étais immergé, en tant que musicien et amateur, dans l'univers de la musique punk et metal. C'est grâce à ces sous-cultures que j'ai compris que l'art était un contexte idéal pour traiter de sujets marginaux, tabous ou perçus négativement, et c'est également dans ces cultures qu'a germé mon univers esthétique. Comme le souligne l'anthropologue Sam Dunn dans son documentaire *Metal: A Headbanger's Journey* (2005), « le *Heavy Metal* nous confronte à ce que nous aimerions mieux oublier. Il célèbre ce que nous rejetons tout en nourrissant nos craintes. C'est pourquoi ce sera toujours une culture de marginaux. » (traduction libre) La culture punk partage cette même prédilection pour la subversion et l'atypique. Comme le signale le sociologue Hebdige (2008), dans son ouvrage sur la culture punk :

Le style d'une sous-culture donnée est toujours lourd de signification. Ses métamorphoses sont "contre nature", elles interrompent le processus de « normalisation ». De ce point de vue, elles sont autant de gestes en direction d'un discours qui scandalise la « majorité silencieuse », qui conteste le principe d'unité et de cohésion, qui contredit le mythe du consensus (p.21).

Malgré une affection commune pour l'atypique et le subversif, les musiques punk et metal ont créé deux cultures distinctes, longtemps rivales et antagonistes. Déjà au niveau musical le metal est plutôt axé sur la virtuosité et les tonalités lourdes, tandis que le punk est plus rapide et plus cru; il n'est pas nécessaire d'être très doué d'un point de vue technique pour jouer du punk. Au niveau de l'attitude et des thèmes abordés le punk est plus cynique, plus rebelle et sa critique est plutôt orientée sur le social et le politique. Le metal traite de sujets plus lugubres et morbides, tels que la mort, la violence, le satanisme ou les perversions sexuelles; le propos critique, le cas échéant, est plus moral que politique. Pour ce qui est du style, les adeptes de metal vont porter les cheveux longs et opter pour le jeans, le t-shirt noir, idéalement à l'effigie d'un groupe de musique. Ce style de base est retouché et révisé selon les différents sous-genres (*Glam Metal*, *Trash Metal*, *Death Metal*, *Nu Metal*, etc.); les groupes de *Black Metal*, par exemple, se maquillent généralement le visage en créant des *corpse paintings* en noir et blanc, ils vont également privilégier le cuir ainsi que les bracelets et les bottes cloutées. Les punks vont plutôt porter les cheveux de couleurs, la crête ou les *spikes*; la veste de cuir *perfecto*, les *studs*, les bottes *Dr Martens* et l'épingle à nourrice sont également des accessoires associés au mouvement punk.

Au delà de ces distinctions, les deux sous-cultures partagent la même propension à mettre en valeur la marginalité et à célébrer ce qui est socialement rejeté. Dans ces deux sous-cultures, ce qui est perçu d'une manière négative par plusieurs est souvent mis en valeur : la violence, la laideur, l'horreur, le monstrueux, la perversion ou l'abjection. Les innombrables pochettes de disques nous montrant des crânes, des scènes morbides ou des personnages monstrueux en témoignent. Les textes sont aussi généralement crus et violents, tout comme la musique qui met en avant la vitesse, la distorsion et le cri. Les formes de danse associées aux deux styles musicaux sont

également agressives; pensons au *Pogo*, popularisé par Sid Vicious, qui consiste à se projeter l'un contre l'autre de manière désordonnée, ou au *Mosh*, un style de danse où les protagonistes donnent des coups de pieds et des coups de poing dans le vide de manière circulaire. On peut aussi penser au *Wall of Death* où le public est séparé en deux groupes qui se font face avant de se projeter l'un contre l'autre à l'image d'une bataille du Moyen Âge.

En plus de la valorisation des affects négatifs et de la marginalité, la laideur morphologique est très présente dans les cultures punk et metal. Le chanteur et bassiste du groupe Motörhead, Lemmy Kilmister, incarne cette valorisation du corps contrefait et repoussant, particulièrement du fait de ses deux énormes pustules sur la joue gauche, mais aussi grâce à sa célèbre moustache du style Fu Manchu et à son look provocant qui emprunte aux cowboys, aux motards et aux nazis. La laideur affichée de certains musiciens punk ou metal se reflète également dans le sourire édenté de Johnny Rotten, chanteur des Sex Pistols, ou dans les cheveux rugueux et désordonnés de l'obèse bassiste de Napalm Death Shane Embury. Comme le remarque l'essayiste et critique rock Greil Marcus (1989), au sujet des punks, « [ils] étaient laids. C'est sans appel. Une épingle à nourrice de vingt centimètres plantée entre la lèvre inférieure et la joue sur laquelle est tatouée un svastika, ce n'est pas pour être à la mode » (p.91). Contrairement à la musique pop, plus conformiste et consensuelle, la laideur morphologique est célébrée dans les cultures punk et metal. Cette valorisation des corps disgracieux, repoussants ou laids, a influencé mon imaginaire à l'adolescence et c'est, certainement, une des raisons qui m'a incité à m'intéresser à la représentation de corps laids et hors-norme. Les mouvements punk et metal ont aussi enraciné chez moi un intérêt pour la subversion et la marginalité; comme le signale Hebdige (2008), « il n'est pas de sous-culture qui se soit efforcée avec une détermination plus implacable que celle des punks de s'exiler du territoire rassurant des formes standardisées, ni d'attirer sur elle-même un désaveu aussi virulent » (p.22).



1.1 Lemmy Kilmister. photo : Mark Marek.

1.2 Ma pratique et sa résonance avec l'art d'aujourd'hui

L'influence des cultures punk et metal a également ancré chez moi une attirance pour des artistes plus subversifs dans le domaine des arts visuels. Dès le début du baccalauréat, j'ai été séduit par des créateurs tels que Rudolf Schwarzkogler, Andres Serrano, ou les frères Jake et Dinos Chapman. La posture de la subversion a caractérisé mon travail au début de mes études, alors que j'abordais, entre autres, des thèmes comme la castration, l'hermaphrodisme ou la pédophilie, et ce d'une manière très crue. Ma pratique actuelle est plus nuancée et moins agressive, mais j'ai conservé un goût pour les sujets marginaux qui s'incarnent dans le thème du corps atypique.

La représentation de corps laids ou atypiques n'est bien sûr pas nouvelle dans le monde des arts visuels, mais toutefois c'est un thème qui me semble plus affirmé chez certains artistes d'aujourd'hui; pensons à Marc Quinn ou Jenny Saville. Pour une artiste comme Saville la représentation de corps obèses n'est pas incidente, il s'agit d'une grande partie de son travail. Quinn ne représente pas que des corps laids ou atypiques, mais la laideur et la marginalité morphologique sont omniprésentes dans sa production : amputation (*The Complete Marbles*), transgenre et chirurgie plastique (*Buck & Allannah*, 2009), par exemple. Quinn et Saville sont associés au mouvement des *Young British Artists*, un groupe d'artistes britanniques remarquables au courant des années 90 pour leur caractère provocateur et l'usage de matériaux insolites et tendant souvent vers l'abjection (sang, sperme, excrément, animaux morts). Plusieurs artistes du groupe ont d'ailleurs représenté le corps de manière choquante et iconoclaste; pensons aux frères Jake et Dinos Chapman et à leurs sculptures d'enfants nus arborant des phallus et des anus à la place du nez et de la bouche (*Fuckface*, 1994).



1.2 Jake et Dinos Chapman, *Fuckface*, sculpture, 1994.

Mon travail s'inspire beaucoup de ces artistes qui ont fait du laid et du hors-norme un thème central de leur démarche. Leurs productions reflètent l'ambiguïté de la représentation et de la perception des corps laids et atypiques qui sont à la fois repoussants et fascinants. Comme le souligne Lynda Nead (2007) au sujet du travail de Quinn, « [l]a beauté est rendue effroyable et la laideur devient irrésistiblement attirante » (p.22). Schwabsky (2004) remarque à propos des tableaux de Saville que « [d]u laid doit surgir la beauté » (p.23).



1.3 Jenny Saville, *Branded*, peinture, 1992.

Le travail de Quinn et Saville révèle entre autres que la laideur est un phénomène ambigu, qu'elle ne se résume pas à n'être que l'opposé du beau. Leurs pratiques suggèrent que la perception de la laideur est complexe et multiple et que celle-ci ne se réduit pas au simple antonyme de la beauté; c'est dans cette perspective que je me reconnais dans leurs démarches. Les deux artistes anglais mettent en relief les qualités esthétiques des corps laids et atypiques et, en ce sens, ils confèrent à ce type de

physionomie un pouvoir similaire en intensité aux canons traditionnels du beau. Ce qui me semble le plus caractéristique chez ces artistes c'est l'indécidabilité entre le beau et le laid. Les deux notions ne sont plus antinomiques, le regard oscille entre les deux; chez Quinn et Saville les contours de la beauté et de la laideur sont confondus, leurs limites sont ambiguës.

Comme le précise Nead (2007), le travail de Quinn « souligne avec force le fait que d'autres corps peuvent infiltrer les canons classiques élevés de la beauté esthétique » (p.22). Cette ambivalence se révèle également dans le discours de Saville, notamment lorsqu'elle déclare, dans un article de Schwabsky (2004, p.28), qu'elle « s'attache à quelque chose de laid pour en faire quelque chose de désirable ». Quinn soulève un phénomène similaire lorsqu'il affirme que le marbre blanc, lisse et sans défaut utilisé dans sa série *The Complete Marbles* est « de mauvais goût », qu'il est « beau d'une manière qui donne presque la nausée. » (Nead, p.26) Lorsque Quinn représente des personnes amputées en empruntant les codes de la statuaire traditionnelle, dont le marbre blanc, il provoque un brouillage entre ce qui est généralement admis comme beau (la statuaire classique) et ce qui peut être perçu comme atypique (la personne amputée).

Ce qui me semble également particulier chez ces artistes c'est qu'ils empruntent à la fois à l'art moderne/contemporain et à un art plus ancien, voire classique. Comme le remarque Quinn lui-même, il a tenté dans la série *The Complete Marbles* de « concilier deux modèles différents, l'antique et le moderne, en leur donnant une image positive. » (Fondazione Prada, 2000) Évidemment, plusieurs autres artistes actuels font ce va-et-vient entre les différents codes de l'histoire de l'art, mais cette tendance me semble davantage prononcée dans le travail de Quinn et Saville. C'est particulièrement évident dans la série *The Complete Marbles* de Quinn, notamment parce que ses œuvres en ronde-bosse et taillées dans le marbre rappellent la sculpture classique.



1.4 Marc Quinn, *Peter Hull*, sculpture, 1999.

Saville, quant à elle, s'inspire, de son propre aveu, autant du Caravage, de Vélasquez que de De Kooning ou de Pollock. (Schwabsky, 2004, p.22) Toutefois, comme c'est le cas pour Quinn, elle rejette, dans son travail, les canons de beauté de l'art classique, particulièrement en représentant des femmes obèses. Ce que constate, au sujet du travail de Saville, Michelle Meagher (2003), spécialiste des *Cultural Studies* et professeure en études féministes :

Her work interrogates assumptions about beauty by depicting bodies that are not at all beautiful in any conventional sense. The bodies she depicts are not the refined and evenly proportioned nudes of classical art (p.23).

1.2.1 *45,xy der(21)t(21;21)* (2007 à 2009)

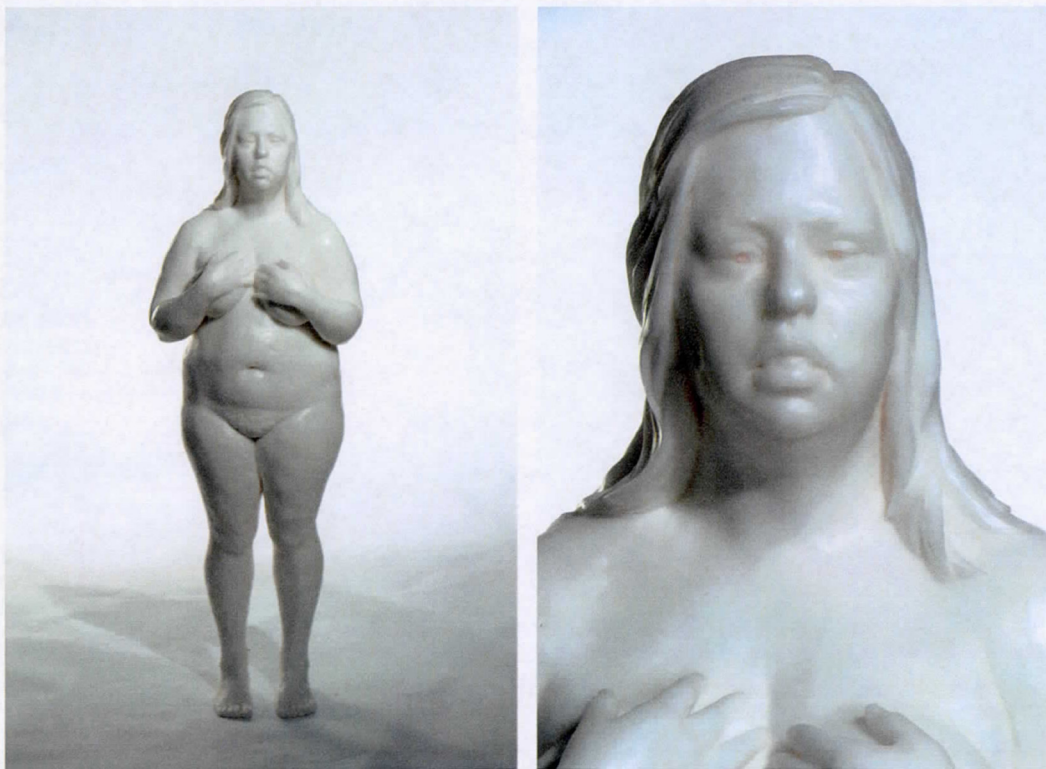
Le travail de Quinn m'a beaucoup influencé lors de la réalisation de mon projet *45,xy der(21)t(21;21)*. C'est d'ailleurs avec celui-ci que s'est amorcé un cycle de recherche orienté autour du corps atypique. Ce projet a également été le premier où j'ai commencé à travailler avec des modèles plutôt que des images trouvées dans des magazines ou sur internet. Dans ce cas-ci il s'agissait de personnes atteintes de trisomie 21 que j'ai représentées dans des sculptures de cire blanche. Je crois que le fait d'avoir eu à entreprendre de longues démarches pour trouver des modèles, notamment plusieurs rencontres avec des parents de personnes atteintes de trisomie, m'a amené à être plus subtil dans mon approche. Ma pratique s'est avérée un peu moins frontale et plus nuancée. L'objectif en travaillant avec des modèles était donc de nuancer ma propre perception des individus que je représente. Dans ce contexte, la rencontre avec les modèles avait comme qualité de me sensibiliser un peu plus à leurs réalités. Prenons l'exemple de Carl, avec qui j'ai travaillé lors de mon projet sur le thème de la trisomie. Carl est aussi un acteur et c'est en travaillant avec lui que j'ai compris qu'à chaque fois qu'il était appelé à jouer un rôle c'était systématiquement celui d'un handicapé physique. À travers son travail d'acteur il est donc amené à représenter sa condition et non un individu qui a des désirs, des angoisses, des goûts, bref une personne à part entière. Le fait de l'avoir rencontré, d'avoir discuté avec lui a certainement changé ma perception des personnes ayant la trisomie et aussi ma manière de les représenter. En adoptant, par exemple, une certaine pudeur en représentant une personne trisomique nue (le personnage féminin cache ses seins).

Je tiens à souligner que cette production, inspirée, comme celle de Quinn par l'art classique, renvoie plus spécifiquement au néoclassicisme. Ce dernier, en émergeant en réaction au caractère quelquefois maniéré de l'art baroque et aux extravagances du rococo, se caractérise par une réinterprétation de l'art classique grec. Dans un style qui valorise l'économie de moyen, l'unité et le beau idéal, des valeurs morales telles

que la vertu, le vrai et le patriotisme seront mises de l'avant. Comme le souligne l'historienne de l'art Ann Millet (2008) :

Neoclassical figurative painting, sculpture, and architectural programs taught lessons on heroism and moral virtue, often by depicting the deeds of great and powerful men...In Classical traditions, on which Neoclassicism was based, figures were composed from the most idyllic features of different individuals and mathematically derived proportions in order to create a composite "whole" body ideal (p.5).

Dans cette perspective, mon corpus, même s'il emprunte des codes formels issus du Néoclassicisme, est plutôt critique en regard des valeurs héroïques et de l'idéalisation du corps défendu par certains artistes de ce courant (Canova, Thorvaldsen).



1.5 Fred Laforge, *Fille trisomique*, sculpture, 2007, photo : Jonathan Wenk.

Dans ce projet, j'ai donc emprunté à la sculpture néoclassique, notamment l'utilisation du monochrome blanc qui peut rappeler l'homogénéité chromatique des sculptures en marbre blanc, mais aussi le réalisme (imitation de la nature), l'utilisation du socle et la prépondérance de la représentation de personnages en forme de buste. Toutefois, c'est à travers la représentation d'une figure anti-héroïque, telle que la personne trisomique, que la nature critique de ce corpus s'incarne. Dans ce corpus, comme dans ma pratique en général, des valeurs généralement associées au Néoclassicisme telles que l'idéal (beau), la force ou la puissance sont bousculées.

À l'intérieur de ce projet, j'ai ainsi cherché à esthétiser le corps des personnes trisomiques en mettant en relief leurs qualités plastiques. Ce corpus d'œuvres soulève ainsi une ambiguïté quant à la représentation du corps atypique puisque, d'une part, il souscrit à des codes traditionnels appartenant à la sculpture néoclassique, dont le réalisme, la blancheur ou le buste sur socle, plutôt associés à une représentation idéalisée du corps, et d'autre part, il représente des personnes atteintes de trisomie, ayant une physionomie hors-norme, souvent marginalisée ou exclues des formes de représentation dominantes.



1.6 Fred Laforge, *Buste trisomique*, sculpture, 2007, photo : Jonathan Wenk.

Toutefois, même si l'idéalisation du corps est prédominante dans la sculpture néoclassique, voire même dans la sculpture classique en général, plusieurs artistes ont représenté le corps en marge d'une beauté idéalisée, même à des époques que l'on pourrait juger plus conservatrices qu'aujourd'hui. Dans ce sens, certains sculpteurs italiens entretiennent depuis longtemps une affinité avec le réalisme. Contrairement à la sculpture grecque « classique » ceux-ci s'attachent à montrer une forme de vérité plutôt qu'à idéaliser le corps. Comme le soutient l'archéologue et historienne de l'art Gisela M.A. Richter (1969), « All that one can say is that these Italic « expressionist » products already show a style that is not idealizing, and that realistic outlook remained a dominant characteristic of italian art » (p.118). Dans cette optique la laideur peut être représentée avec une certaine franchise comme le précise Richter

au sujet du réalisme dans la sculpture italienne : « a realism which shows the person portrayed as he really is, without idealizing tendencies, with wrinkles and warts and other physical defects » (p.117). On peut ainsi considérer qu'à la renaissance italienne un artiste comme Donatello, héritier de cette tradition, ne représente pas le corps qu'à travers un idéal de beauté; on n'a qu'à penser à sa *Madeleine* (1453-1455), qui ne nous montre pas Marie-Madeleine sous la forme d'une jeune et belle pécheresse, mais plutôt à travers l'image d'une vieille femme chétive et édentée, au visage desséché, aux cheveux gras et aux habits émousés.

On peut également évoquer la tradition séculaire des sculptures de cire à vocation mémorielle et funéraire. Une tradition qui, comme le rappelle Schlosser (1997), prend racine dans « l'antiquité la plus obscure » et se matérialise à la fois dans le « culte votif » et le « rituel mortuaire » (p.13). Schlosser précise que la pratique de la sculpture de cire s'incarne notamment dans la création de masques mortuaires et qu'il s'agit là « d'un patrimoine culturel primitif et commun à l'humanité entière » (p.15). L'historien indique également que, déjà dans la Rome antique, on a recours à la cire dans la fabrication de masques mortuaires, afin de créer des portraits réalistes et naturalistes de la plus haute fidélité (p.22); aussi l'emploi du réalisme a une fonction magique puisque le portrait vise à conserver la personnalité du défunt au-delà de la mort physique (p.23). On ne réfère pas ici directement à la laideur, mais plutôt à la mort et au cadavre comme expression du corps qui peut s'apparenter à elle, en ce sens que la représentation de la mort, comme la laideur, peut provoquer un sentiment de dysphorie chez le spectateur, et que la représentation du cadavre peut également rappeler la décomposition à venir du corps mort.

C'est d'ailleurs ce caractère réaliste et naturaliste qui m'a encouragé à utiliser la cire dans la création de mon corpus sculptural *45,xy der(21)t(21;21)*. La cire a un aspect diaphane et une certaine mollesse qui rappelle, entre autres, la fragilité et la translucidité de la peau. C'est probablement ce caractère naturaliste, en plus du faible

coût de cette matière, qui explique en particulier le choix de la cire pour la création de sculptures, souvent étranges et atypiques, destinées aux cabinets de curiosités. Comme le rappelle Schlosser (1997), la cire a aussi été utilisée afin de représenter « le bizarre, le pathologique, social ou physique, le monstre étrange comme le criminel hors du commun » (p.128). Dans mon projet, la représentation de personnes trisomiques devient ainsi plus équivoque puisque les sculptures rappellent à la fois l'art classique, souvent perçu comme un art noble, et la sculpture de cire, qui, comme le précise Schlosser, a longtemps été jugée comme un art mineur (p.163) servant notamment à représenter la mort et l'étrange. Dans mon corpus cette équivoque entre grand art et art mineur ajoute à l'ambiguïté entre représentation du corps idéalisé (beauté) et corps atypique.

Comme je l'ai mentionné plus tôt, mon corpus s'apparente également à la série *The Complete Marbles* de Marc Quinn. Ainsi que le remarque Ann Millett, dans cette série, Quinn « adopt the highly idealizing traditions and conventions of Neoclassicism, the art form characteristically employed for public statues, which idealize political figures and the often patriarchal and nationalistic social values such statues personify. » (2008) ; cependant, poursuit Millett, Quinn met en scène, à travers cet héritage historique, des corps non conformes et désarmants de beauté.

Toutefois, mon travail s'éloigne de celui de Quinn du point de vue formel puisque je n'utilise pas le marbre, mais plutôt la cire blanche qui possède des propriétés matérielles différentes (uniformité chromatique, translucidité, fragilité, odeur, matériau pauvre). Je m'éloigne aussi de Quinn sur le plan symbolique, c'est-à-dire que je ne cherche pas à donner un caractère héroïque au personnage représenté. Comme le souligne l'artiste lui-même au sujet de ses modèles : « je ne pense pas qu'ils soient des Dieux, mais ils sont certainement des héros. » (Fondazione Prada, 2000) Tandis qu'Ann Millett (2008) précise au sujet des œuvres de Quinn : « The work embodies the stereotypes of disability as heroic, tragic, and freakish. » Mon

corpus vise plutôt à mettre en relief l'ambiguïté du regard envers les corps laids et atypiques. Je tente aussi de souligner les qualités esthétiques propres aux morphologies hors-norme. Au sujet des personnes trisomiques on peut penser au visage rond, aux yeux bridés, à la bouche un peu relâchée ou aux doigts boudinés.

L'une des pièces du corpus, *Fille trisomique* (2007), représente une jeune femme nue atteinte du syndrome de Down qui cache ses seins; cette pose, accentuée par la nudité, évoque le rapport complexe que nous entretenons avec l'activité sexuelle des personnes trisomiques. Comme le soutient Faucher (2011) au sujet de cette pièce, « le geste de dissimulation des seins, quant à lui, renvoie à la notion de pudeur et aux préjugés liés à la sexualité des personnes atteintes du syndrome de Down. » La sexualité, dans le cas des trisomiques, est d'autant plus trouble qu'elle renvoie à la notion de reproduction, donc au risque d'avoir un enfant atteint du gène déficient et à la notion de moralité : est-ce que les personnes trisomiques sont assez matures pour avoir des rapports sexuels? Est-ce qu'elles sont assez conscientes et autonomes pour avoir et élever des enfants? En fait, ces questions soulèvent, de mon point de vue, la notion de norme : somme-nous prêts à accepter d'autres manières d'être, telle que la trisomie?

1.2.2 *Trichosoma* (2007 à 2009)

À l'intérieur de mon projet *Trichosoma*, j'ai traité de la pilosité, particulièrement féminine. Avec ce corpus, je m'éloigne de la représentation réaliste du projet précédent (personnes atteintes du syndrome de Down). Il ne s'agit pas ici de représenter des modèles (obèses, trisomiques) mais plutôt de travailler à partir d'un élément du corps (le poil) qui peut prendre des formes étranges et atypiques. Je n'ai pas représenté des modèles atteints d'une maladie (hypertrichose); j'ai plutôt schématisé des personnages tout en poils. Ce projet sculptural et pictural représente

ainsi plusieurs personnages majoritairement féminins, recouverts de poil. Le thème de la pilosité m'a, entre autre, intéressé pour ses qualités formelles, pensons notamment à la parenté entre le poil et le trait de crayon (la ligne), pensons aussi au mouvement que provoque l'accumulation de poils. Toutefois, ce thème m'a surtout interpellé pour son caractère évocateur et symbolique, particulièrement en regard de la question identitaire (religieux, culturel, social, etc.) soulevée par la pilosité mais également la notion de contrôle que souligne la maîtrise du poil (couper, coiffer, teindre, raser, etc.), une volonté de contrôler, du moins symboliquement, la bestialité de l'homme.

Dans mon projet cette pilosité exacerbée plus près de la chevelure que du poil, prend une forme ambiguë dans la mesure où le potentiel de séduction de la chevelure se révèle plus atypique et animal que séduisant. Certains excès de pilosités, s'ils ne sont pas entretenus, peuvent évoquer la bestialité, particulièrement s'il s'agit de la pilosité féminine (aisselles, jambes, pubis). En ce sens, à travers différentes cultures ou époques, pensons à l'Occident d'aujourd'hui, une pilosité exacerbée ou apparente à un endroit proscrit comme les aisselles féminines par exemple, s'inscrit dans un discours sur le corps atypique. Dans ce projet j'ai cherché à évoquer cette ambivalence au sujet de la pilosité, à la fois séduisante si elle est maîtrisée et repoussante si elle est présente à des endroits proscrits culturellement. Comme le précise Anne-Marie Bouchard (2011) au sujet de cette production :

La chevelure longue et luxuriante surgit, dans la production de l'artiste, sous une forme ambiguë dans la mesure où son potentiel de séduction s'amenuise perceptiblement au fur et à mesure qu'émerge une défaillance de contrôle sur une pilosité laissant filtrer une forme d'animalité incongrue, voire condamnable (p.2).

En ce sens, la pièce *Robe de poil* (2011), une sculpture représentant une longue robe recouverte de poils noirs, signale cette ambiguïté dans la mesure « [o]ù cette synthèse

entre la longue robe noire et la longue chevelure, icônes dédoublées d'une élégance séductrice, peut aussi rappeler la pilosité des grands singes. » (Bouchard, 2011, p.2)



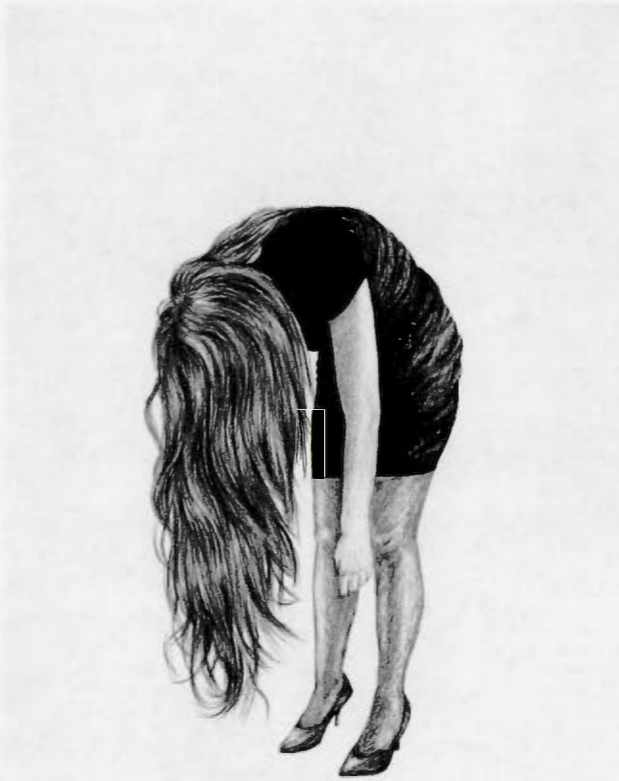
1.7 Fred Laforge, *Robe poil*, sculpture, 2011, photo : Guy L'Heureux.

Les poils comme les cheveux sont également un signe identitaire puissant, comme le souligne l'anthropologue Christian Bromberger (2010) : « Qu'il s'agisse de différenciations sexuelles, ethniques, religieuses, de rébellion, de soumission, de rapports entre les hommes et la nature, le poil est mis à contribution » (p.8). Cette question identitaire renvoie aux conventions et aux normes sociales. Les poils que l'on exhibe, cache, coupe, teint, coiffe sont porteurs d'une symbolique identitaire et culturelle. Aussi, dans ce projet, la pilosité est excessive et abondante, elle recouvre littéralement les personnages, le poil épouse la forme du corps, il le dissimule et prend la forme d'un voile ou d'un camouflage. Par cet excès, j'ai entre autres cherché

à contrefaire et déformer le pouvoir identitaire et normatif du poil : les personnages ne sont que poil, les traits du visage sont cachés et les formes du corps ensevelies sous le poil. Comme le précise Bouchard (2011), « [d]épasant le caractère convenu d'une critique des archétypes sociaux, les œuvres de Fred Laforge nous donnent à voir l'absurdité des normes lorsqu'elles sont poussées à l'extrême limite de leur logique » (p.3). Aussi, dans ce corpus d'œuvre, le poil, par son excès et sa redondance prend la forme d'un motif. Un motif qui met de l'avant le pouvoir esthétique et les caractéristiques formelles de la pilosité, sa texture, sa couleur, sa luminosité, ses lignes entremêlées.



1.8 Fred Laforge, *Femme cheveux face*, 2009, dessin, photo : Guy L'Heureux.



1.9 Fred Laforge, *Femme cheveux penché 2*, 2010, dessin, photo : Daniel Roussel.

1.3 Représentations dominantes et représentation du corps atypique

Si à travers mon projet *Trichosoma* j'ai tenté de mettre de l'avant le pouvoir identitaire et normatif du poil c'est en partie en réaction au système de représentation dominant qui, selon moi, encourage une vision binaire (beau/laid) et normative du corps. Par l'expression « représentations dominantes » j'entends surtout cibler les représentations du corps dans les médias de masse. Les principaux moyens de communication étant la télévision, le cinéma, les vidéoclips, les magazines, l'affiche publicitaire, la radio, le web. Je privilégierai le terme « représentations dominantes » par rapport à « médias de masse » parce que je tiens à traiter principalement des

images du corps issues des médias et non des formes de communication parlées ou écrites. Le terme « dominant » me servira à mettre de l'avant l'abondance de certaines représentations, mais aussi la nature consensuelle et la standardisation de l'image corporelle dans certains médias. Au sujet du conservatisme des médias de masse, Adorno (1964) souligne, en traitant plus spécifiquement de l'industrie culturelle : « Les idées d'ordre qu'elle inculque sont toujours celles du statu quo. Elles sont des *a priori* acceptés sans objection, sans analyse, en renonçant à la dialectique, même si elles n'appartiennent substantiellement à aucun de ceux qui les subissent » (p.17). Je suis plutôt d'accord avec Adorno au sujet du conservatisme des médias de masse ou de ce qu'il nomme l'industrie culturelle. Toutefois, je nuancerai mon propos en précisant que je ne dis pas ici que la collectivité est « formatée », mais bien que les médias renvoient une certaine image du corps atypique qui, elle, est plutôt stéréotypée. Je préciserai aussi qu'à l'intérieur des médias de masse ou de l'industrie culturelle certains acteurs peuvent néanmoins tenir un discours critique voire subversif. Nous verrons d'ailleurs plus loin comment à travers certaines formes de la culture populaire le corps peut être représenté de manière nuancée, critique ou subversive (mode, musique rock, porno, etc.).

Les représentations dominantes signaleront donc un système de représentation populaire et répandu qui construit, en partie, l'imaginaire collectif occidental contemporain. À l'intérieur de ce système, la représentation du corps me semble aseptisée; les corps laids ou hors-normes m'apparaissent trop souvent exclus des représentations dominantes et, quand ils y sont, c'est trop souvent de manière stéréotypée. Comme le souligne Adorno (1964), dans l'industrie culturelle « la variété couvre un squelette qui connaît aussi peu de changements que la motivation du profit elle-même [...] » (p.14). Marzano (2005) soutient également au sujet de l'image corporelle, que « l'image du corps devient un simple reflet des attentes qui nous entourent...elle se transforme en une représentation des apparences » (p.23). Ainsi, le corps ne devient qu'une image mais « l'image qu'on veut en avoir n'est plus celle

que nous renvoie le miroir qui nous oblige à prendre en compte notre réalité et nos imperfections » (p.24). L'étude de Cheng, Frith, et Shaw (2005), au sujet de la représentation de la beauté dans les publicités féminines, va également dans ce sens en signalant que l'image de la femme qui est présentée dans la publicité renvoie généralement à un type de beauté « classique » (p.10).

Dans le milieu de la publicité, il apparaît peut-être évident qu'une belle jeune fille vendra mieux un produit de beauté qu'une femme trisomique. Or, cette logique s'applique dans plusieurs domaines : qui penserait employer une personne de petite taille (nanisme) pour être lecteur de nouvelles? Quelle compagnie engagerait une personne atteinte du syndrome de Down comme porte-parole? Quel groupe de musique populaire voudrait d'une femme amputée des deux jambes comme chanteuse? Bien sûr, il y a des contre-exemples; au Québec, on peut voir la blogueuse et femme d'affaires transgenre Michelle Blanc qui se présente à l'occasion dans les médias traditionnels, ou penser à Martin Deschamps qui poursuit une carrière de chanteur rock malgré un handicap, lequel ne lui laisse qu'une jambe et un demi-bras, mais malheureusement ces exemples m'apparaissent plutôt rares.

Le cas des personnes handicapées est assez révélateur : elles sont, de mon point de vue, pratiquement absentes des systèmes de représentations dominants et lorsqu'elles sont représentées c'est souvent de manière stéréotypée. On peut penser en ce sens au stéréotype de la chaise roulante dans les films ou les téléseries pour signaler une personne handicapée, un rôle bien souvent joué par des acteurs non-handicapés. Le stéréotype du trisomique gentil et naïf est aussi très révélateur. Les personnes atteintes de trisomie sont rarement des individus nuancés dans les fictions télévisuelles, elles ne tiennent trop souvent que le rôle du déficient sympathique ; leur sexualité, leurs aspirations, leurs frustrations sont rarement représentées. On peut ajouter à cette liste le stéréotype du méchant, qui s'incarne notamment dans la figure du pirate souvent dépouillé d'une jambe, d'une main ou d'un œil ; le handicap

devient ainsi le signe d'un vice moral.

Le monde de la publicité me semble également normatif dans sa manière de représenter le corps, particulièrement celui de la femme. À ce sujet, l'étude de Cheng, Frith, et Shaw (2005) sur la représentation de la beauté dans les publicités, est très révélatrice. Les trois professeurs en communication se sont intéressés aux publicités présentes dans différents magazines féminins de Singapour, Taiwan et des États-Unis afin de comparer comment la beauté peut être perçue dans différentes sociétés. La conclusion la plus surprenante de l'étude est que le modèle caucasien domine les représentations tant aux États-Unis que dans les deux sociétés asiatiques. « Caucasian female models were used most frequently in all three societies under study with 91% appearing in the United States, 65% in Singapore, and 47% in Taiwan » (p.7). La question de l'ethnicité s'ajoute ainsi aux différents critères (minceur, jeunesse, beauté) qui normalisent souvent le corps de la femme dans les magazines de mode.

1.3.1 La représentation du corps dans la pornographie

Lorsqu'il est question de norme et d'atypie dans les médias, la représentation du corps se limite souvent à certains stéréotypes. Toutefois, la réalité est plus complexe et plus nuancée et le corps peut être représenté de manières diverses; le cas de la pornographie peut à ce titre être surprenant et se révéler plus diversifié qu'il n'y paraît. Je citerai ici quelques exemples issus de la pornographie gaie et hétérosexuelle.

La pornographie hétérosexuelle, majoritairement destinée aux hommes, est souvent perçue comme un univers stéréotypé où l'image de la *Bimbo* superficielle est dominante. Dans les faits, il existe plusieurs formes de représentation du corps qui déconstruisent l'idée de la vedette porno blonde aux lèvres pulpeuses. Évidemment,

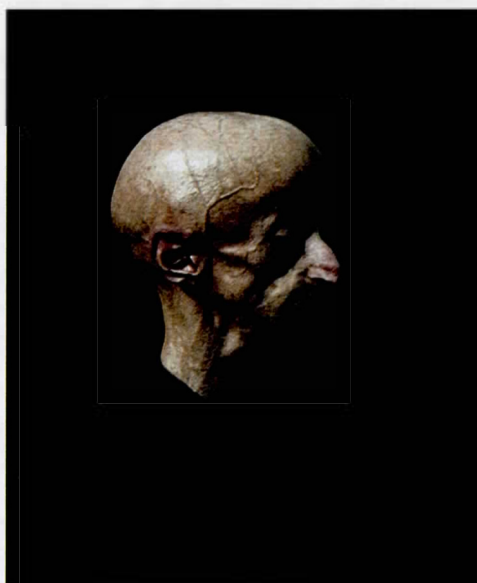
certains stéréotypes sont très répandus dans le monde de la pornographie (forte poitrine, minceur, jeunesse, maquillage voyant, etc.), mais il existe tout de même une certaine diversité qui s'incarne particulièrement à travers les différentes catégories que l'on retrouve sur plusieurs sites pornographiques. Certaines d'entre elles, telles que les *Teen*, *Milf* (*Mother I'd Like to fuck*) ou *Granny*, vont mettre de l'avant la question de l'âge, tandis que d'autres vont plutôt cibler l'identité sexuelle (*Shemale*, *Tranny* ou *Ladyboy*). L'ethnicité est aussi évoquée à travers différentes catégories telles que *African*, *Indian*, *Asian*, *Arabian*, *Latinas*. Les personnes obèses, maigres ou de petites tailles sont aussi représentées dans des catégories comme *Chubby*, *Booty*, *BBW* (*Big Beautiful Woman*), *skinny* ou *Midget*. La pilosité féminine, particulièrement celle du pubis, est aussi évoquée à travers la catégorie *Hairy*.

Il y a également, dans la pornographie gaie, différents types de représentation du corps masculin. Outre les catégories ethniques, il y a les *Chubs* pour les obèses, celle des *Daddys* pour les hommes plus âgés, la catégorie des *Bears* pour les hommes gros et poilus et celle des *Cubs* pour les jeunes hommes gros et un peu moins poilus; on peut aussi penser aux *Twinks* qui représentent de très jeunes hommes (environ 18 à 20 ans) minces et sans pilosité. Ainsi, malgré une représentation majoritaire de jeunes hommes beaux et musclés, il y a dans la pornographie gaie une certaine diversité dans la représentation du corps masculin.

1.3.2 Mode et corps atypique

Les représentations hétérogènes et diversifiées du corps ne se trouvent pas que du côté de la pornographie. Il y a plusieurs contre-exemples qui démontrent que les corps atypiques sont également représentés de manière positive. Ces exemples laissent croire que les perceptions peuvent être nuancées et que la représentation médiatique du corps tend à se diversifier. Je pense, entre autres, au Dj et peintre Leon

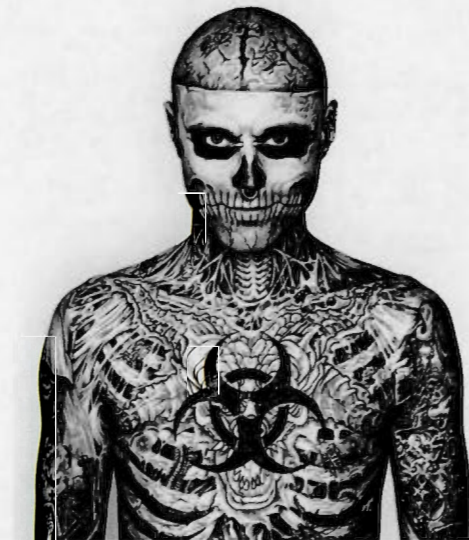
Botha atteint de progéria, qui est apparu dans un vidéoclip ainsi que dans plusieurs spectacles du groupe sud-africain Die Antwoord. Ce groupe de musique issu du mouvement contre-culturel Zef valorise la pauvreté et le ringard. Je pense également à la réalisatrice et actrice Lena Dunham qui n'a pas un corps atypique en soi, mais qui dans la série télévisée *Girls*, qu'elle a créée et dans laquelle elle tient le rôle principal, se montre souvent nue, révélant ainsi sa silhouette charnue, sa cellulite, son ventre et ses seins de petite taille.



1.10 Leon Botha, photo : Gordon Clark.

On pourrait tout autant remarquer que même dans le milieu de la mode, souvent perçu comme un univers où la représentation du corps est plutôt stéréotypée, les morphologies atypiques peuvent être valorisées. Je pense plus spécifiquement au couturier français Jean-Paul Gaultier qui a eu recours à des mannequins obèses, tatoués ou âgés, ainsi qu'au styliste Thierry Mugler qui a photographié l'athlète paralympique, amputé des deux jambes (des genoux aux pieds), Oscar Pistorius, pour la campagne de pub du parfum A *Man. On peut également évoquer Nicola Formichetti qui, lorsqu'il était directeur artistique pour la marque Mugler, a fait

parader Rick Genest alias Zombie Boy, un jeune marginal de Montréal tatoué de la tête aux pieds. Comme le souligne le designer Jean-Claude Poitras (2011), ce défilé de mode a réussi à « créer l'événement auprès des fashionistas désabusées de la planète fashion en proposant un nouvel esthétisme aux confins de la laideur et de la beauté, un spectacle allant de l'art au bizarre qui glorifie la religion du tatouage et qui ne laissera personne indifférent. »



1.11 Rick Genest alias Zombie Boy, photo : Raphaël Ouellet

On pourrait aussi rappeler le subversif créateur de haute couture John Galliano qui a réalisé, en 2000, une collection dans laquelle il s'est inspiré des vêtements bigarrés et originaux que portent les itinérants. Il a renouvelé son intérêt pour l'atypique en 2006 avec une collection qu'il a fait porter par des personnes de petites tailles, des géants, des personnes grosses et des personnes âgées. Il y a également dans l'univers de la mode quelques mannequins professionnels aux physionomies hors-norme, notamment l'Afro-Américain Shaun Ross qui est atteint d'albinisme ou la Canadienne Winnie Harlow affectée par le vitiligo, une maladie de l'épiderme qui se caractérise par une décoloration de la peau. Pensons aussi au mannequin serbe au

physique androgyne Andrej Pejic ou à Casey Legler, une femme à l'allure masculine qui travaille en tant que mannequin de mode pour homme. Plusieurs autres initiatives du milieu de la mode ont pour ambition de nuancer la représentation du corps, telle l'agence française *Wanted* qui s'est spécialisée dans la représentation de mannequins aux profils atypiques et hors-norme, ou à l'organisation suisse Pro Infirmis qui a réalisé des moulages de mannequins en plastique représentant des personnes ayant des handicaps moteurs. Ainsi, malgré un environnement professionnel où l'image corporelle est souvent normalisée et stéréotypée, certains acteurs du milieu de la mode ont pour ambition de critiquer cette standardisation en favorisant une représentation hétérogène du corps. Toutefois, tant dans le milieu de la mode, de la pornographie que dans les médias de masse, la tendance générale me semble plutôt être de normaliser et uniformiser les modèles corporels. Je donnerai l'exemple de l'acteur de petite taille Paul Cagelet avec qui j'ai travaillé et qui m'exprimait sa frustration d'être presque toujours appelé à jouer des rôles mettant en avant sa condition de personne de petite taille. Il m'expliquait qu'il devait également refuser plusieurs rôles qui impliquaient des scènes où les personnes de petites tailles étaient littéralement ridiculisées.



1.12 Winnie Harlow, photo : Mary Rozzi.

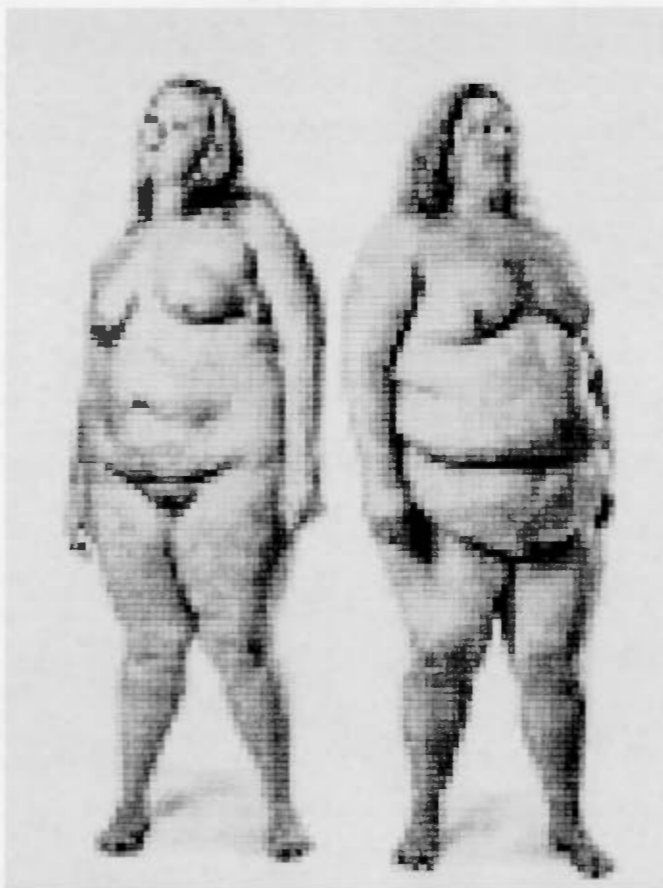
1.4 Projet de recherche création

1.4.1 Le thème de l'obésité dans mon projet de recherche-crédation

Mon désir de résister à la normalisation et l'homogénéité des modèles corporels dans les représentations dominantes est une des sources de motivations de mon travail. C'est, entre autres, ce qui explique mon affection pour le corps atypique. C'est aussi ce qui explique, en partie, pourquoi ma recherche-crédation au doctorat s'est principalement développée autour du thème de l'obésité. J'ai déjà traité de ce sujet par le passé, mais j'ai choisi de me concentrer sur ce dernier lors de ma recherche-crédation pour diverses raisons. D'abord parce que les corps obèses me touchent particulièrement, c'est-à-dire que je trouve leurs qualités plastiques et formelles très riches (courbes, chair abondantes, plis). Aussi parce que j'ai rencontré mes deux

modèles (Katia Lévesque et Debbie Lynch-White) au début de mon doctorat et j'ai rapidement été séduit par leurs physionomies ainsi que par leur ouverture d'esprit ce qui m'a convaincu de travailler avec elles sur le long terme. Cette ouverture d'esprit étant probablement due, en partie, au fait que mes deux modèles sont comédiennes et aussi interprètes dans des spectacles de danse contemporaine. C'est d'ailleurs dans un spectacle du chorégraphe Dave St-Pierre que j'ai vu pour la première fois Katia et Debbie. J'ai donc représenté ces deux modèles féminins obèses en dessin et en sculpture.

La représentation du corps obèse est intéressante d'un point de vue formel et esthétique, mais également en ce qui a trait aux perceptions sociales. Même si l'obésité est, dans certains contextes, représentée de façon positive et nuancée, les représentations dominantes et la perception générale des personnes charnues me semble plutôt négatives, notamment parce que l'obésité est souvent perçue comme le syndrome d'un manque de volonté et de contrôle. Comme l'indique la philosophe Michela Marzano (2007), les médias ont tendance à valoriser les corps « parfaitement maîtrisés » (p.20). Pour Marzano c'est la volonté de dominer et de contrôler le corps qui pousse les hommes et les femmes à avoir recours à l'exercice physique, la chirurgie esthétique ou aux régimes alimentaires afin de donner l'impression d'avoir un contrôle sur leur vie.



1.13 Fred Laforge, *Debbie et Katia pixel*, dessin, 2012, photo : Guy L'Heureux.

Vigarello (2010) stipule qu'aujourd'hui la critique « est celle des insuffisances et désinvoltes empêchant l'amaigrissement. L'obèse serait "incapable"...il ne sait pas maigrir, il ne se maîtrise ni ne se corrige » (p.291). Comme le précise Vigarello (Csargo, 2009), cette perception négative de l'obésité n'est pas un phénomène récent; contrairement à l'opinion « largement présente aujourd'hui, prétendant d'emblée une tolérance ancienne envers le lourd et le gros, » (p.123) l'obèse est depuis longtemps stigmatisé; à ce sujet, l'auteur rappelle le recours au corset féminin à partir du XVI^e siècle. Il semble toutefois que depuis le début du XX^e siècle, entre autres à cause de la production industrielle de la nourriture et une certaine abondance alimentaire, l'exigence de la minceur soit plus marquée.

Le psychiatre Gérard Apfeldorfer (Csergo, 2009) met également en évidence la stigmatisation du corps obèse, en soulignant que « la matière grasse corporelle fait l'objet d'une réprobation du corps social » (p.136). Apfeldorfer ajoute que « l'obésité n'est plus perçue comme une insuffisance de capital minceur, mais comme une dysharmonie, une faute de goût, le signe d'un ratage de l'existence...si bien que la minceur apparaît plus désirable que jamais » (p.141).

Toutefois, malgré une représentation souvent négative dans les médias, l'image de l'obésité me semble plus complexe. Le « gros » incarne, certes, le manque de contrôle, un manque de contrôle souvent associé à une défaillance morale (le gros chômeur, le gros pervers, le policier corrompu), mais il peut également revêtir les traits d'une figure sympathique. On n'a qu'à penser au Père Noël, au Bibendum de Michelin, au Silène de la mythologie grecque ou aux différents personnages d'oursins rondouillots. L'écrivain et critique Patrick Roegiers (1985) indique au sujet de l'obèse sympathique que « l'image du corps est mise d'autant plus en péril qu'elle ne passe pas inaperçue et qu'il semble entendu que plus on est gros, plus on fait rire » (p.122).

On peut aussi penser à la figure de l'ogre qui fait au contraire appel à la peur et à la terreur. Le corps obèse a aussi longtemps servi à représenter le riche, le capitaliste, le bourgeois, le banquier; comme le rappelle Csergo (2009), « en effet, l'imagerie a longtemps associée "l'obésité du ventre" à une surconsommation alimentaire rendue possible par l'aisance financière » (p.23). L'image n'est peut-être pas la plus flatteuse, mais elle peut aussi signaler la réussite et le succès, en ce sens elle nuance la perception de l'obésité. Le gros peut aussi être associé à l'image de la force. Pensons notamment aux hommes forts tels que Louis Cyr qui n'avait pas une physionomie qu'on pourrait qualifier d'athlétique et qui pourtant est aujourd'hui

reconnu pour sa force et ses prouesses physiques. On peut aussi penser à d'innombrables rôles, au cinéma comme à la télévision, de portier, de « dur à cuire » voire même de mafioso, qui sont corpulents et pour qui cette caractéristique sert justement à représenter la force et l'autorité.

Dans un tout autre registre, le corps obèse peut être représenté comme un corps séduisant, voire même comme un corps particulièrement désirable et attractif d'un point de vue sexuel. En ce sens, les catégories de la pornographie gaie (*Bears, Cubs*) et hétérosexuelle (*Chubby, Booty*) évoquées plus tôt en témoignent. En dehors de l'univers pornographique, on peut aussi penser aux mannequins de « taille forte » de plus en plus présentes dans l'industrie de la mode et de la publicité. Notamment Ashley Graham qui se spécialise dans la lingerie, révélant ainsi ses courbes et ses rondeurs dans des poses séduisantes et aguichantes. Ces mannequins « taille forte », souvent reconnues pour leur beauté, favorisent une représentation plus diversifiée du corps, elles témoignent aussi d'un certain changement dans la manière de représenter le corps dans les médias, particulièrement en regard de qui est perçu comme un corps séduisant ou « sexy ». Il faut toutefois préciser que ces mannequins peuvent être considérées comme étant très jolies, elles ont de belles courbes et des seins généreux, et tout ce qui fait défaut sur le corps obèse (pli, vergeture, cellulite) est soit caché, soit effacé de l'image.

Aussi, la rondeur féminine me paraît jouer sur des registres encore plus complexes que l'obésité masculine; par exemple, le surpoids accumulé suite à la grossesse n'est certainement pas jugé de la même manière que celui accumulé par gourmandise. Sans être perçues comme séduisantes, les rondeurs et autres stigmates dus à la grossesse me semblent perçus avec plus de sympathie, particulièrement par les autres mères. Toutefois, malgré certaines représentations positives dans les médias, la femme ronde se révèle, je pense, plus préoccupée par son poids et plus ostracisée que l'homme en surcharge pondérale, bien que les hommes soient plus souvent en surpoids ou obèses.

Csergo (2009) souligne qu'au milieu du XIX^e siècle, « la représentation de la féminité exigeait déjà, peut-être sous l'influence du modèle romantique, une finesse des formes » (p.16). Cette perception s'explique en partie du fait que le contrôle social et la maîtrise du corps s'exercent souvent à l'endroit du corps de la femme; en témoignent certains signes religieux qui sont principalement portés par des femmes dans l'espace public ou l'industrie de la mode qui est aussi plus contraignante envers le corps de la femme (maquillage, épilation, souliers à talons, etc.).

Il serait pertinent ici de dire quelques mots sur le mouvement d'acceptation des personnes obèses (*fat acceptance movement*), ou l'activisme pour les personnes obèses (*fat activism, fat power*) (Rothblum et Solovay, 2009). Apparue au courant des années soixante, le mouvement vise, entre autres, à changer les perceptions et à faire la promotion d'une représentation plus positive de l'obésité. Les militants se sont battus pour diverses causes concernant les personnes obèses, notamment la présomption voulant que les personnes grosses soient en mauvaise santé et qu'elles coûtent cher à l'État. Certains militants soutiennent que les problèmes liés à l'obésité sont exagérés et que le discours alarmiste au sujet du surpoids ne fait qu'augmenter la discrimination des personnes obèses. Une discrimination qui s'incarne à travers le jugement social, mais aussi dans la difficulté de certaines personnes obèses à trouver un emploi ou le fait de se voir refuser certains services, tels que l'assurance-maladie.

Il ne s'agit pas ici de nier les problèmes de santé liés à l'obésité, mais plutôt de signaler qu'il existe un activisme en faveur des personnes obèses et que celui-ci déconstruit en partie le discours dominant et les stéréotypes liés à l'obésité. Le *fat acceptance movement* est pareillement présent dans la recherche académique; pensons notamment à l'écrivaine et activiste Marilyn Wann, (*Fat! So?: Because You Don't Have to Apologize for Your Size*, 1998) qui soutient que l'obésité est une caractéristique identitaire au même titre que la taille ou la couleur de la peau et que dans cette perspective les personnes obèses n'ont pas à devoir changer leurs corps,

elles doivent plutôt en être fières et l'accepter tel qu'il est. Wann s'est également impliquée dans l'équipe de nage synchronisée *Padded Lilies*, constituée uniquement de femmes obèses; elle a aussi initié des actions de rues déguisée en meneuse de claque avec les *Bod Squad fat pride cheerleaders* (<http://www.marilynwann.com/bio.html>).

En dépit de ces courants et de ces progrès le corps obèse m'apparaît encore trop souvent représenté de manière négative. C'est pourquoi j'ai cherché à mettre de l'avant, à travers ma recherche-crédation, les qualités esthétiques des femmes charnues, en soulignant les rondeurs, les plis, la peau flasque et la cellulite. En ce sens, je suis redevable au travail de Saville, qui a représenté l'obésité féminine d'une manière crue et agressive, mais qui a toujours mis de l'avant les qualités (texture du gras, rondeur, corpulence) propres à ce type de physionomie. Comme le remarque Meagher (2003), Saville représente des corps rarement valorisés dans la culture occidentale contemporaine. « In a cultural climate that encourages women to conceal, if not excise, those parts of their bodies considered fat, jiggly, out of control, and excessive, Saville insists upon revealing precisely these features » (p.24). Meagher poursuit en signalant que le travail de Saville contraste avec les représentations dominantes du corps obèse nu.

By painting flesh that is puckered, scarred, and bruised, Saville's work is in direct contrast to both the traditional nude and contemporary popular representations of the slim, tightly managed, and often air-brushed female body. This work is so compelling because Saville manages to render flesh that is unmanaged and unmanageable (p.37).

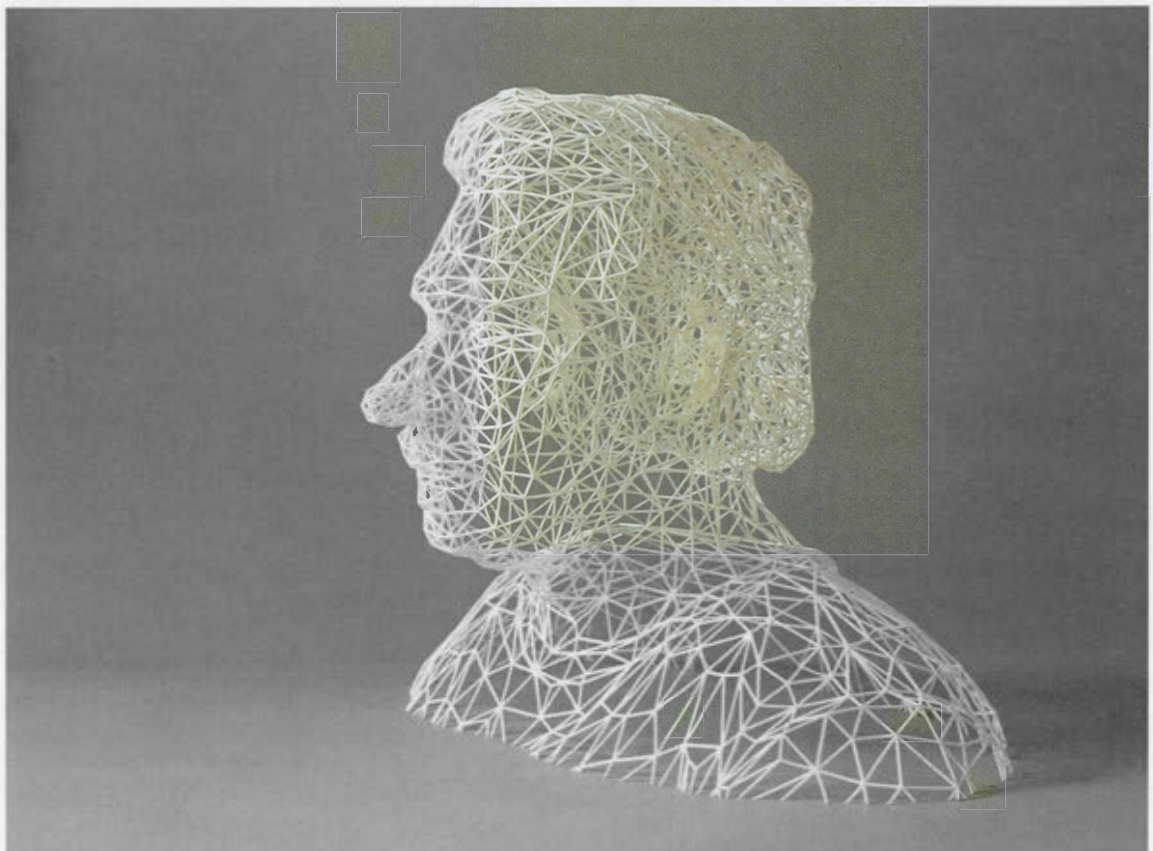
1.4.2 Représentation altérée du corps dans ma pratique

En plus de la question de l'obésité comme type de représentation, je me suis interrogé, lors du projet de création, sur la manière de représenter le corps. Mon travail antérieur, en dessin et en sculpture, était axé sur un mode de représentation plutôt réaliste, particulièrement en ce qui a trait aux contours et aux formes de la figure humaine. Dans cette perspective, j'ai concentré ma recherche formelle lors du doctorat, sur la manière de représenter le corps atypique. Je me suis questionné à savoir comment montrer ce type de corps tout en altérant ses contours et ses formes, particulièrement à travers la représentation de corps féminins obèses, mais aussi d'un corps masculin charnu et d'un personnage au nez surdimensionné (*Éric fil de fer*, 2013). Je me suis spécialement interrogé à savoir comment je pouvais altérer la forme originale et habituelle de ces types de morphologie tout en conservant assez d'informations pour qu'elle soit reconnaissable, voire même pour que les individus qui ont été mes modèles soient identifiables.

Cette recherche sur la représentation du corps altéré était motivée par une volonté de rendre certaines de mes œuvres plus suggestives. En créant des formes plus équivoques, les stratégies formelles utilisées (fil de fer, voxel, etc.) peuvent accroître le pouvoir évocateur des œuvres et suggérer une interprétation plus ouverte. Cette volonté de laisser une plus grande part d'interprétation au spectateur s'incarne aussi dans ma réflexion sur le corps atypique, particulièrement en regard des différents types de perception que l'atypique peut provoquer.

Pour ce faire j'ai donc utilisé différentes stratégies qui m'ont permis de réfléchir sur les concepts de représentation et d'identification. Parmi ces stratégies je retiens l'utilisation du flou en dessin ou la décimation (algorithme de réduction de géométrie), le voxel (pixel 3D), le fil de fer ou *wireframe* (objet tridimensionnel créée à partir de lignes) et finalement les strates en sculpture; je reviendrai un peu plus loin

pour expliquer chacune des stratégies. Pour l'instant, je préciserai que chacune d'elles suggère une forme d'équivoque dans la manière d'observer puisque les personnages sont représentés de manière réaliste et, parfois, avec beaucoup de détails tout en étant dissimulés, brouillés voire même absents. Cette recherche m'a permis de travailler la notion d'ambiguïté non seulement en regard de la représentation du corps, mais aussi à travers d'autres concepts oppositionnels qui font appel à la perception, tels que le flou et le net, la présence et l'absence, le visible et l'invisible ainsi que le proche et le lointain.



1.14 Fred Laforge, *Éric fil de fer (wire)*, sculpture, 2013, photo : Jonathan Wenk.

1.5 Projet d'exposition

Ces différentes stratégies formelles, privilégiées lors de la recherche, ont été largement utilisées dans les œuvres que j'ai sélectionnées pour le projet d'exposition. Le résultat de mon projet de création est une exposition de sculptures et de dessins présentés au centre Circa à Montréal au cours de l'automne 2014. Pour ce projet j'ai travaillé avec deux modèles obèses (Debbie et Katia) qui ont été représentés en dessin et en sculpture. Il est important de souligner que le choix de représenter des personnes obèses dans ma recherche est motivé par mon intérêt pour le corps atypique en général, mais également par des raisons formelles. Entre autres, parce que le corps obèse est une forme plus simple et facile à identifier, contrairement à d'autres formes de corps atypique, comme la trisomie par exemple, qui demande un certain degré de réalisme si on veut la représenter. On comprend qu'une personne est trisomique à travers différentes nuances de traits physiques (bouche pâteuse, yeux bridés, etc.) tandis que deux sphères pour la tête et le tronc et quatre cylindres pour les bras et les jambes peuvent suggérer la représentation d'une personne obèse. Comme mon projet de recherche-crédation était orienté sur l'altération de la forme et des contours du corps, et ce à travers différentes stratégies (strates, voxel, décimation, etc.), il m'a semblé à propos de choisir une forme qui soit relativement simple à reconnaître. Dans cette perspective le corps obèse était tout indiqué puisque sa corpulence et ses rondeurs en font une forme facilement identifiable, une forme qui peut être altérée sans qu'elle ne devienne méconnaissable, contrairement à d'autres types de corps atypiques.

J'aimerais aussi souligner qu'en lien avec la méthode heuristique, certains aspects de ma pratique ont changé. Un de ces changements importants concerne les titres que j'ai donnés à mes œuvres. Auparavant j'avais plutôt tendance à faire le portrait d'un corps et à mettre de l'avant une condition (trisomie). Ainsi, je nommais mes œuvres

Homme trisomique (2007) ou *Fille trisomique* (2007), tandis que dans ce corpus j'ai plutôt nommé les protagonistes (Katia et Debbie) dans le titre des différentes œuvres. Ce changement signale une certaine évolution de ma pensée, dans le sens qu'auparavant, sous prétexte d'avoir un titre neutre, je déshumanisais un peu mes sujets. Conséquemment, j'ai nuancé mon propos et décidé de mettre de l'avant la notion d'individu notamment en choisissant des titres plus personnels tels que *Debbie squelette* (2014) ou *Katia grimace* (2014).

CHAPITRE II

L'AMBIGUÏTÉ DES CONCEPTS DE BEAUTÉ ET DE LAIDEUR

2.1 La question du laid

Les notions de laideur et d'atypique présentes dans ma pratique comme dans celle d'autres artistes (Quinn, Saville), soulèvent plusieurs questions et sont difficiles à cerner. Comme je l'ai démontré dans le chapitre précédent, la représentation du corps atypique est souvent complexe et nuancée, même dans des domaines où certaines normes associées à la beauté sont dominantes (mode, porno). En ce sens, l'atypique comme la laideur soulève plusieurs ambiguïtés que je tenterai de mettre en relief dans le présent chapitre. Commençons par éclaircir quelques points concernant la notion de laideur. Je m'en tiendrai, avant tout, à une lecture formelle de la laideur, mon intérêt se portera sur la représentation du laid dans sa dimension esthétique et non morale. Aussi, pour éviter de m'enliser dans une contextualisation au cas par cas qui alourdirait le texte, je choisirai des exemples morphologiques que l'on pourrait qualifier de laideurs manifestes. L'objectif n'est pas d'effectuer un jugement de valeur sur le degré de laideur des différentes morphologies, mais de considérer que certains corps peuvent être perçus comme étant laids. Comment établir qu'un type de corps est perçu comme laid? Tout d'abord, toute laideur n'étant ni de même nature, ni de même degré, je tenterai de mettre en relief certaines constantes à travers les diverses formes de laideur. L'asymétrie, par exemple, est un élément récurrent dans la définition du laid, et ce dans différentes cultures comme à différentes époques. Le rapport à la santé est également fréquent dans la définition du laid ou de l'atypique

(obésité, « gueule cassée »¹, handicapé, etc.). On peut aussi penser à l'écart en regard d'une norme mesurable comme un élément récurrent du concept de laideur.

Pour justifier le choix des types de physionomie qui illustreront mon propos, je m'appuierai également sur mon expérience personnelle et artistique. Je ne prétends pas que cette expérience soit un absolu ou une vérité objective, mais elle m'incite à me positionner sur la question de la perception de la laideur. Ayant depuis longtemps privilégié la représentation de la laideur et de l'atypique dans ma pratique, j'ai pu observer, d'un point de vue empirique, les réactions des regardeurs. Ces réactions, face à mon travail, sont évidemment hétérogènes, mais elles convergent vers un certain consensus en ce qui a trait à la laideur des personnes qui y sont représentées. Je n'ai pas que représenté des gens laids, mais je peux affirmer qu'à chaque fois que j'ai jugé qu'une de mes œuvres représentait une personne ayant une physionomie hors-norme ou laide le public, en général, y a perçu la même chose. Aussi, afin de comprendre les concepts de Beauté et de Laideur en tant que tels, je ferai appel tantôt à certaines notions qui tendent plus vers le déterminisme telles que la symétrie ou la théorie de la sélection sexuelle de Darwin, tandis qu'à d'autres moments je tendrai plutôt vers une approche que l'on pourrait qualifier de constructiviste, une approche qui tient compte des facteurs culturels, historiques et subjectifs de la perception. Au sujet des arguments déterministes présents dans ce texte, il m'apparaît important de souligner que j'ai ressenti le besoin de les intégrer dans ma recherche surtout parce que les comportements ne s'expliquent pas uniquement par la culture. Bien sûr, il s'agit ici d'une recherche qui est orientée dans une perspective esthétique, mais il m'a semblé pertinent d'amener certains arguments d'un point de vue déterministe afin d'éclairer et de nuancer mon étude.

¹ L'expression « gueule cassée » renvoie aux survivants de la Première Guerre mondiale revenus du conflit avec de graves séquelles et le visage défiguré.

L'objectif de ma thèse n'est pas de rendre compte de la perception de la laideur d'un point de vue sociologique ou statistique. Ce sujet très intéressant appartient plutôt à la sociologie, alors que je cherche au contraire à comprendre un phénomène lié à la manière d'observer la représentation de la laideur. Au vu de la grande part de subjectivité du concept de laideur, il sera toujours possible de contester les exemples que je choisirai; pour certains les personnes obèses ne sont pas laides tandis que pour d'autres elles sont le premier exemple qui leur vient à l'esprit pour exprimer la laideur. Aussi, mon objectif est de comprendre comment opère un phénomène et, pour y arriver, je dois illustrer mon propos à travers certains exemples qu'il m'appartiendra de défendre. Je tiens cependant à avertir le lecteur que certains de ces exemples ne seront peut-être pas conformes à ce qu'il perçoit comme un corps laid ou atypique.

En ce sens, la distinction entre être et paraître est importante. Les exemples de morphologies auxquels je ferai appel dans cette recherche ne sont pas laids en soi, mais ils peuvent être perçus comme laids. Si je donne l'exemple d'une représentation de femme obèse, je ne sous-entends pas que cette femme est laide en soi, mais plutôt que l'obésité appartient au territoire de la laideur. Ce territoire est complexe et difficile à cerner, la laideur n'est pas une qualité objective comme peut l'être l'obésité. On peut affirmer qu'une personne est obèse, mais il est impossible de dire qu'elle est fondamentalement laide. La perception est subjective et varie selon les regards, mais il me paraît manifeste que certaines caractéristiques du corps et certains types de corps puissent sembler perçus comme laids à l'intérieur des sociétés occidentales contemporaines. Cela dit, la laideur n'est pas un concept figé, il est au contraire extrêmement mouvant et dynamique.

La perception de la laideur est variable d'une époque à l'autre, elle l'est encore plus d'une culture à l'autre, elle est aussi multiple d'un individu à l'autre. Dans cette

optique, pour certains, la laideur se caractérise par ce qui est visible et par ce qui est difforme. Pour d'autres, la laideur se manifeste dans le signe apparent d'une souffrance psychologique ou physique, l'anorexie par exemple; dans ce cas, ce qui est laid ce n'est pas le corps, mais ce à quoi il renvoie, c'est-à-dire la maladie. Ce qui est certain c'est que ce qui est laid pour l'un ne l'est pas nécessairement pour l'autre. La vieillesse peut être perçue par certains comme une forme de laideur puisqu'elle rappelle la mort et la maladie, tandis que d'autres verront dans les rides d'expression le passage du temps, la sagesse ou le signe de la vie qui s'exprime. Certains percevront que la laideur se manifeste dans l'altérité et d'autres verront leur propre corps comme le refuge du laid. La laideur de l'être aimé peut également se voir transformée; une partie du corps ou un détail qui nous a semblé laid au début de la relation peut finalement s'avérer très séduisant. Les organes génitaux et intimes de l'être désiré peuvent être séduisants et excitants, même s'il est difficile de dire de certains organes, l'anus par exemple, qu'ils sont beaux en soi. Les stigmates de la maternité peuvent également être perçus d'une manière ambivalente; le ventre défait ou les vergetures de certaines mères peuvent être perçus comme laids par certains, mais peuvent également être le signe d'un événement positif.

J'ai eu l'opportunité d'avoir, avec mon entourage et lors de séminaires au doctorat, plusieurs discussions au sujet de la laideur du corps. Lors de ces discussions, j'ai généralement posé deux questions : « **quels types de corps percevez-vous comme laids?** » et « **quels types de corps vous semblent perçus comme laids?** » Ces questions n'ont pas été posées dans un contexte scientifique et les réponses obtenues n'ont pas de valeur objective, mais elles m'ont aidé à confirmer ou infirmer certains de mes *a priori* en regard de la laideur. Il m'a semblé évident que plusieurs individus étaient plus critiques envers les formes de laideurs que l'on peut facilement corriger tels que les boutons, l'excès de poids ou une pilosité indésirable qu'envers les corps contrefaits ou difformes dus à un trouble congénital (hydrocéphalie, hermaphrodisme, trisomie). Par contre, lorsque j'ai posé la question « **Quels types de corps vous**

semblent perçus comme laids? », au lieu de « Quels types de corps considérez-vous comme laids? », les réponses ont énormément changé. Le fait de demander aux gens ce qui est perçu par les autres comme laid plutôt que ce qu'ils perçoivent eux-mêmes comme laid semble provoquer une certaine désinhibition. Dans ce contexte la majorité des individus ont répondu que les corps difformes dus à un trouble congénital sont certainement perçus par plusieurs comme laids.

Un autre aspect révélateur de ces réponses est que, lorsque j'ai demandé aux gens ce qu'ils considèrent comme laid, les réponses ont été relativement variées, tandis que lorsque j'ai demandé quels types de corps leur semblent perçus comme laids les réponses se sont avérées très similaires. Toutefois, certaines réponses à la première question ont été récurrentes, notamment l'obésité, qui a presque systématiquement été jugée comme étant une forme de laideur. La maigreur extrême est aussi apparue comme une anatomie désagréable, mais souvent avec la nuance que dans ce cas c'est plutôt le malaise psychologique (anorexie) auquel renvoie la maigreur qui est dysphorique. Plusieurs ont parlé des boutons, verrues, taches de vin ou autre anomalies de la peau comme étant des caractéristiques qu'ils jugent laides. La pilosité excessive des hommes ou celle des jambes et des aisselles pour les femmes est aussi revenue souvent dans les discussions. Autrement les réponses ont été très variées, certains ont parlé des défauts de leurs propres corps ou de celui de l'être aimé. D'autres ont plutôt avoué que les gueules cassées ou les visages difformes leur étaient repoussants. Certains ont aussi parlé de chirurgie esthétique ou de musculature extrême comme étant des types de laideur. Ce qui me semble le plus révélateur est que les réponses ont souvent été empreintes d'une certaine pudeur face aux difformités irréversibles ou dues à un trouble congénital. Le jugement s'est plutôt confiné aux morphologies qui peuvent être corrigées; en ce sens malgré leurs diversités, les réponses donnent un portrait relativement consensuel.

Il m'est apparu évident qu'il y avait une grande distinction entre les types de morphologies que les gens ont avoué trouver laides et celles qu'elles croient perçues comme laides. Cette distinction s'explique, à mon sens, de diverses manières; je dirais avant tout que la perception du corps au niveau esthétique est complexe et nuancée, on ne peut la réduire à une vision binaire entre le beau et le laid. La perception est souvent ambiguë, particulièrement en regard des corps atypiques; ceux-ci peuvent être intrigants, fascinants ou émouvants. La perception ne se limite donc pas à la polarisation entre le beau et le laid, elle peut au contraire se situer dans une forme d'équivoque et d'incertitude. Je pense aussi qu'une certaine inhibition intervient lorsqu'il faut émettre un jugement aussi chargé que celui de la laideur, il est donc plus simple de dire que ce sont les autres qui portent ce jugement que soi-même.

Finalement, je présume que la perception de ce qui est jugé comme laid par les autres vient aussi du discours dominant et des représentations du corps issues de l'univers médiatique. À l'intérieur des médias dominants (publicités, cinéma hollywoodien, vidéoclips, magazines, etc.) le corps atypique ou laid me paraît peu valorisé. Les individus ayant des corps atypiques ou des morphologies qui peuvent être perçues comme laides sont rarement présents dans les médias de masse et, quand c'est le cas, c'est souvent pour mettre de l'avant leurs conditions. Les représentations de personne ayant des physionomies atypiques dans les médias dominants me semblent souvent unidimensionnelles. Il y a bien sûr des exceptions, dans certaines émissions populaires, telles que *Game of Thrones* qui met en scène un personnage de nain riche et complexe, ou *Boardwalk Empire* dans laquelle un des personnages principaux est une gueule cassée, blessé durant la Première Guerre, mais malheureusement ces exemples m'apparaissent trop exceptionnels. Ce qui m'incite à postuler que les réponses que j'ai reçues sur ce qui est perçu comme laid viennent aussi d'un imaginaire collectif construit, entre autres, par les représentations dominantes.

Je tiens aussi à souligner qu'au delà des représentations dominantes et des médias de masse, les corps laids ou atypiques sont représentés à travers différentes formes médiatiques, culturelles et artistiques qui, si elles ne sont pas toujours dominantes et répandues, sont certainement significatives. Pensons notamment à certaines formes artistiques un peu plus pointues comme le cinéma d'auteur, la danse contemporaine, le théâtre de création. Le corps peut aussi, dans ce contexte, être représenté de manière binaire et normative, mais aussi de manière complexe et nuancée. Je pense, entre autres, au travail du chorégraphe Dave St-Pierre qui à travers la danse contemporaine représente le corps de manière diversifiée, notamment en faisant danser des femmes obèses nues (*Foudres*, 2012).

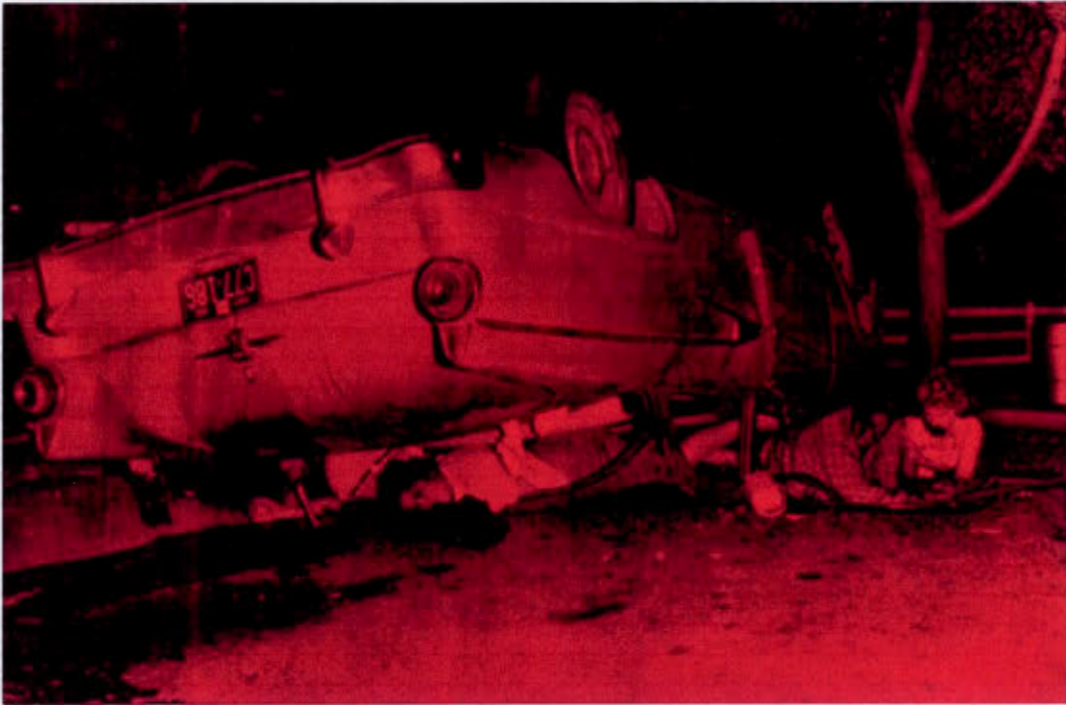
2.1.1 Distinction et similitudes entre les différentes formes de laideur

Comme je l'ai démontré la question du laid est complexe et difficile à cerner, elle l'est d'autant plus du fait que les différentes formes de laideur ne sont ni du même ordre ni du même type : avoir un gros nez ou une tache de vin sur la peau ne soulève pas les mêmes problématiques que d'être atteint du syndrome de Down (trisomie 21) ou être une personne de petite taille (nanisme). Certaines formes de laideur sont relatives et leur degré est variable; avoir un « bon nez » ce n'est pas avoir un énorme nez. Ce type de laideur se manifeste par un degré plus ou moins grand d'asymétrie ou de disharmonie et relève du difforme; pensons, par exemple, à l'obésité, à une pilosité exacerbée, ou à tout type d'asymétrie corporelle (grosse tête, petite main, etc.). En regard de ce type de laideur, on peut postuler que plus l'écart sera grand, plus la laideur risque d'être manifeste. Évidemment, la perception étant relative, le jugement ne sera pas nécessairement dépréciateur et s'il l'est, il peut l'être à différents degrés, selon la personne qui observe. Toutefois, ce type de physionomie peut provoquer un déplaisir, voire un sentiment de dysphorie chez celui qui la regarde. En contrepartie, être un nain, un trisomique ou une personne hermaphrodite relève plutôt d'un trouble

congénital; il s'agit d'une condition, et dans ce cas je parlerai de « laideur atypique » ou plus précisément de « corps atypique ». La nuance est importante puisqu'il ne s'agit pas du même type de laideur; le jugement ou la perception diffère elle aussi. Dans le cas du « corps atypique », le jugement me semble plutôt se rapporter à une dérogation à la norme, à un écart qui n'implique pas nécessairement une perception désagréable.

La question de l'abject, qui est d'une autre nature que les exemples mentionnés plus haut, peut également nuancer la question de la laideur. Dans le cas de l'abjection, le dégoût est évident, il s'impose de manière physique et viscérale. Kristeva souligne, dans son ouvrage sur l'horreur (1980), que l'abject « sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette » (p.9). Si l'on observe une personne au visage brûlé, un corps mutilé ou un lépreux, notre propre corps peut avoir tendance à réagir. Talon-Hugon (2003) nous dit, au sujet du dégoût physique, qu'il occasionne des « réactions somatiques notables (haut-le-cœur) » (p.10). Bien sûr ces réactions ne sont pas que physiologiques, la dimension culturelle est aussi à prendre en considération.

Dans le monde de l'art certaines œuvres peuvent provoquer une forme de dégoût. Pensons aux photographies de l'artiste espagnol David Nebreda, qui ne réalise que des autoportraits le représentant généralement nu, squelettique, le torse souvent coupé ou lacéré ou le visage recouvert d'une substance rappelant des excréments. Ces images, d'une grande violence, peuvent certainement susciter le dégoût chez plusieurs spectateurs. Nous pourrions également penser aux corps lacérés et torturés des tableaux de Leon Golub ou aux corps mutilés lors d'accidents de voitures de la série *Crash* de Warhol. Les représentations de corps mutilés, violentés ou ravagés par un accident ou la maladie, ont ce pouvoir d'abjection et de répulsion, quoique la représentation de l'horreur peut également être fortement attractive; j'y reviendrai.



2.1 Andy Warhol, *5 Deaths*, sérigraphie, 1963.

Pour l'instant, je préciserai que la question de l'abject n'est pas un thème que j'ai développé dans ma recherche. J'ai tenu à me concentrer sur la représentation du corps en soi et en ce sens, le phénomène de l'abjection m'a semblé en marge de mon propos. Ainsi, l'abjection me servira surtout à souligner que la manière d'observer, en ce qui a trait à la représentation de la laideur est multiple. Les différentes formes de laideur suggèrent différentes formes de réception : du plaisir voyeur ou pervers à la dysphorie, du jugement dépréciateur à la fascination, en passant par le dégoût.

Les formes de laideur se distinguent sur plusieurs points, mais elles se rejoignent également sur d'autres. Dans plusieurs cas, le rapport à la santé semble implicite : pensons à certains types de morphologie tels que l'hydrocéphalie, l'anorexie, la trisomie ou l'obésité. Ces différents exemples correspondent soit à une anomalie génétique, soit à une maladie, soit à une forme de dégradation du corps. Au sujet de la

laideur naturelle, le sculpteur Rodin (1911/2007) mentionne que « dans l'ordre des choses réelles on appelle *Laid* ce qui est difforme, ce qui est malsain, ce qui suggère l'idée de la maladie, de la débilité et de la souffrance, ce qui est contraire à la régularité, signe et condition de la santé et de la force ; un bossu est laid, un bancal est laid, la misère en haillons est laide » (p.54).

Les notions d'asymétrie, de disproportion et de dysharmonie semblent également récurrentes dans la définition du concept de laideur, mais j'y reviendrai plus tard. Ce qui m'importe, pour l'instant, c'est de souligner que le difforme se manifeste dans plusieurs types de physionomies laides ou hors-norme. Pensons, entre autres, aux divers handicaps physiques, aux maladies de peau, ou encore une fois à l'obésité ou à l'hydrocéphalie; dans tous ces cas le corps ne répond pas à une forme normative. On en revient à la question de la norme : le corps laid semble, dans presque tous les cas, déroger à une norme quantitative. Le trisomique, l'enfant atteint de progéria ou le nain ont des physionomies qui ne s'apparentent pas à l'apparence habituelle.

On peut aussi évoquer l'atypique à travers un corps qui n'est pas malade, mais qui a pu sembler disharmonieux d'un point de vue ethnocentriste. Pensons aux Européens du XIX^e siècle qui voyaient dans le Pygmée ou le Hottentot des êtres aux morphologies disproportionnées et atypiques. Dans cette optique, le cas de Saartjie Baartman, surnommée la Vénus hottentote, est intéressant. Née autour de 1789 dans l'actuelle Afrique du sud, elle est emmenée à Londres en 1810 où elle deviendra un phénomène de foire, entre autres à cause de sa morphologie particulière : organes génitaux proéminents et hypertrophie des hanches et des fesses. Soulignons aussi que c'est particulièrement à cause de caractéristiques physiques, perçues comme anormales, que plusieurs Européens du XIX^e siècle jugeront certains peuples comme étant inférieurs.

2.1.2 Norme et laideur

À ce stade-ci il serait important de faire quelques distinctions entre le concept de corps atypique et celui de « laideur ». Le terme « atypique » renvoie à la question de la norme, mais il réfère également au couple beauté/laid. La question du beau et du laid soulève un certain malaise au vu de sa forte subjectivité et des jugements de valeur qu'elle entraîne. Il me sera, par exemple, difficile de parler de trisomie en termes de laideur, sans porter un jugement de valeur. La question de la laideur est toutefois implicite lorsqu'il s'agit de corps atypique et il serait fastidieux de l'éviter. En ce sens la notion de norme apportera des balises sur les relations entre éthique et esthétique. Il m'apparaît également important d'indiquer que la méthodologie privilégiée lors de cette recherche, soit l'heuristique, encourage un aspect évolutif au niveau de la pensée. En ce sens, je ne faisais pas au début de cette recherche une distinction claire entre les corps laids et atypiques, toutefois suite aux discussions que j'ai eues avec mes pairs, mes directeurs et les lectures que j'ai faites, cette distinction s'est imposée et il me semble important de le souligner. Je dirai aussi quelques mots pour expliquer pourquoi il m'est apparu important d'inclure le concept de corps atypique dans la recherche et aussi de le distinguer de celui de laideur. Tout d'abord, j'ai voulu distinguer la laideur et l'atypique parce que le premier renvoie aux valeurs et à un jugement et le deuxième à une norme et une condition. Toutefois, j'ai jugé pertinent de conserver la notion de corps atypique dans mon étude non pas parce que je considère les morphologies hors-norme laides en soi, mais bien parce que j'ai l'impression qu'elles sont rarement appelées à revêtir les traits du beau à travers les représentations dominantes occidentales. Je donnerai au cours de la thèse plusieurs exemples démontrant à quel point les corps atypiques sont souvent représentés de manières stéréotypées et parfois même négatives; je m'en tiendrai ici à dire que ces physionomies ne sont pas laides, mais me semble plutôt perçues de manière négative et peu valorisées d'un point de vue esthétique.

Dans un premier temps, je m'intéresserai donc à la norme en termes quantitatifs, c'est-à-dire en tant que modèle issu d'une moyenne statistique. Dans cette perspective il est facilement concevable que les siamois ou les hydrocéphales soient hors-norme puisque la majorité des individus ne sont ni l'un ni l'autre et ne possèdent nullement les caractéristiques morphologiques propres à ces deux types. La norme relèvera donc du quantitatif, tandis que la laideur et la beauté relèveront du qualitatif. Aussi, une norme quantitative ne reflète pas nécessairement un modèle qui se traduit dans la physionomie d'une majorité d'individus, elle est plutôt une moyenne de différents individus. Par exemple, la moyenne de la longueur des nez chez les Caucasiens ne reflète pas forcément la majorité des nez des Caucasiens. La notion d'écart prend alors tout son sens : ce n'est pas tant de ne pas correspondre en tout point à une moyenne qui crée l'anormalité, mais plutôt de s'en écarter à différents degrés. Le trisomique, en ce sens, s'éloigne d'une norme quantitative en ayant les yeux en amandes, un surpoids, les doigts boudinés et la bouche relâchée. C'est l'accumulation d'écarts qui le distance de la norme, auxquels s'ajoute, chez les trisomiques, la déficience intellectuelle.

Dans le cadre de ma recherche, il est quelque peu difficile de cerner la question de la norme, puisque je m'intéresse aux caractères esthétiques et formels de celle-ci. Aussi, la norme d'un point de vue physionomique, est relative et variable selon les époques et les cultures; la taille moyenne de l'homme, par exemple, diffère beaucoup entre un Hollandais et un Japonais, ainsi qu'entre un homme du XII^e siècle et un autre du XX^e siècle. Il est également ironique que la volonté de se conformer à une norme, propre à son milieu, peut conduire à une morphologie atypique. Pensons à la transformation corporelle dans le monde occidental contemporain : la chirurgie esthétique ou la musculation ont généralement des visées d'amélioration esthétique, mais dans plusieurs cas, l'excès conduit à façonner des corps qui, s'ils ne sont pas toujours considérés comme laids, sont souvent perçus comme étant hors-norme. Je tiens aussi à souligner que pour qu'une norme soit opératoire, elle doit exclure ce qui est en

marge et en dehors d'elle-même. À ce sujet Canguilhem précise qu'une norme « tire son sens, sa fonction et sa valeur du fait de l'existence en dehors d'elle de ce qui ne répond pas à l'exigence qu'elle sert » (p.176).

Il serait intéressant d'ajouter ici quelques mots sur la manière dont l'atypique et la norme sont observés dans les études de genres (*gender studies*). À ce propos, je m'appuierai essentiellement sur le travail de Judith Butler et des théories *queer*. Bien que je m'intéresse plutôt aux normes en regard de la morphologie et de l'apparence corporelle, et non en termes d'identité, de genre ou d'orientation sexuelle, il m'apparaît intéressant d'observer la notion de norme à travers la théorie *queer*.

L'auteur et universitaire Teresa De Lauretis (2007), la première à utiliser le terme « Queer Theory », stipule au sujet des sexualités gaies et lesbiennes qu'elles « peuvent être comprises et imagées comme des formes de résistance à l'homogénéisation culturelle, contrant les discours dominants » (p.97). La théorie s'inscrit ainsi dans une posture critique envers les normes dominantes; pour plusieurs auteurs des théories *queer*, cette critique s'incarnera notamment dans l'idée que l'identité n'est pas déterminée par le sexe biologique, mais plutôt par l'environnement socio-culturel. À ce sujet la philosophe et féministe Judith Butler (2005) signale que ce « que l'on appelle "sexe" est une construction culturelle au même titre que le genre; en réalité, peut-être le sexe est-il toujours déjà du genre et, par conséquent, il n'y aurait plus vraiment de distinction entre les deux » (p.69). Le genre est, pour Butler, une construction qui enferme les individus dans des rôles eux-mêmes construits par un discours normatif sur le sexe (p.72). Comme le souligne Ambroise (2003/04) au sujet de la théorie sur le genre de Butler, « [o]n ne serait pas doté d'une sexualité masculine parce qu'on serait un être sexuel mâle, mais parce qu'on viserait à correspondre à l'idéal normatif de la masculinité, ce qui par là nous amènerait à réaliser une sexualité masculine » (p.100). Butler nuance toutefois en précisant que « si le sujet est culturellement construit, il n'en perd pas pour autant sa

capacité d'agir », ainsi la « “culture” et le “discours” *situent* le sujet, mais ne le constituent pas » (p.268).

La vision quelque peu radicale de Butler situe l'identité en dehors du cadre binaire et normatif et cette posture recoupe à certains égards ma présente recherche, puisque je tente de comprendre l'ambiguïté de la représentation du corps atypique et l'équivoque dans la manière d'observer ce type de morphologie. Ce qui m'intéresse c'est d'étudier comment une représentation artistique de la laideur ou de l'atypique peut inciter le regardeur à observer le corps en dehors du cadre beau/laid ou normal/atypique, et donc dans une certaine forme d'équivoque. Dans ce sens, je rejoins le discours de Butler, qui considère que le genre est normé par un discours culturel, mais qu'un individu, doté de libre arbitre, peut en décider autrement et sortir de l'opposition féminin/masculin. Parallèlement, dans ma recherche, je tente d'analyser comment la représentation du corps est normée par le discours dominant et surtout comment les artistes et les spectateurs peuvent faire abstraction de la perception binaire beau/laid, typique/atypique et voir le corps autrement.

2.2 La question du beau

Ainsi, si le concept de laideur est complexe et glissant celui de beauté ne l'est pas moins. Afin de mieux comprendre à quoi je me réfère dans ma pratique et dans ma recherche, certains éléments de définition du concept de beauté doivent donc être mis en lumière. Il m'importe de comprendre le concept de beauté en lui-même, mais il me paraît également difficile de traiter de laideur sans parler de beauté. Comme le dit Nancy, (2009) « pour parler du laid il faut encore savoir ce qu'est le beau » (p.11). Le beau, pour Souriau (1990), est un terme majeur et « l'expression directe de l'idée de valeur esthétique » (p.245). Il distingue trois aspects dans son emploi; un premier qui signale une appréciation esthétique dont l'acceptation est courante et populaire; dans

ce cas le beau s'applique à toutes sortes de phénomènes. On peut dire : une belle voiture, un beau bateau, une belle femme, un beau paysage. Un deuxième aspect de l'emploi du terme « beau » renvoie à « une attitude esthétique plus élaborée » où l'épithète de beau « n'est pas l'unique épithète esthétique, mais elle spécifie une certaine qualité esthétique parmi d'autres » (p.245). On opposera ainsi le beau au joli ou au sublime. Le troisième aspect répond plutôt à un idéal esthétique et lui donne une teneur plus ou moins normative. Dans ce contexte « on appellera beau ce qu'on veut prôner comme répondant à un idéal esthétique seul légitime et à une valeur seule authentique, ou tout au moins à la valeur qu'on veut promouvoir » (p.245); ainsi, pour Platon, le beau absolu est dans l'idée. D'une nature plutôt subjective, le concept de beauté reste aussi volatil et difficile à circonscrire. Il n'en demeure pas moins que certains éléments peuvent être dégagés afin de définir une esquisse du beau. Je n'ai pas la prétention dans cette section d'offrir un panorama exhaustif du concept de beauté, mais plutôt d'éclairer le concept à travers certaines notions, tels que la symétrie ou le goût.

2.2.1 Symétrie, proportion et harmonie

Déjà dans la Grèce antique la symétrie semble être l'assise sur laquelle le concept du beau repose. L'association entre beauté et symétrie se fera, entre autres, sous l'influence « esthético-mathématique » de Pythagore au VI^e siècle avant Jésus-Christ. Comme l'indiquent Eco et al. (2007, p.61), les Pythagoriciens veulent ordonner le monde par l'entremise des mathématiques, ainsi l'harmonie, la symétrie et les justes proportions deviennent naturellement synonymes de beauté. Dans cette perspective, Panofsky signale, dans son ouvrage *Idea* (1983), que pour Alberti « [l]a beauté consiste dans une harmonie et dans un accord des parties avec le tout, conformément à des déterminations de nombre, de proportionnalité et d'ordre, telles que l'exige l'harmonie, c'est-à-dire la loi absolue et souveraine de la nature » (p.71). Toujours

selon Panofsky, pour Alberti la beauté n'est pas métaphysique, c'est l'harmonie des proportions et des couleurs qui la définit (p.72).

Les justes proportions seront étudiées à travers les siècles selon différentes perspectives par divers artistes et penseurs (par exemple, Polyclète, Vitruve, Dürer); pour certains elles devront s'adapter aux exigences de la vision, pour d'autres, elles doivent suivre un modèle mathématique rigide. L'important est de souligner la prédominance de la symétrie, des justes proportions et de l'harmonie dans la définition du beau.

Souriau (1990) définit la symétrie comme étant « la relation entre deux figures géométriques qui se correspondent point par point de part et d'autre d'un repère central » (p.1407). La symétrie rejoint ainsi les notions d'ordre et de régularité et semble être un élément récurrent à travers les âges et les cultures pour définir la beauté. En ce sens, la théorie de la sélection sexuelle, développée par Darwin dans son étude sur l'évolution des espèces, peut éclairer l'enquête du beau d'un point de vue scientifique et déterministe. La sélection sexuelle se distingue de la sélection naturelle, car elle suggère que certains attributs « esthétiques » peuvent favoriser un individu dans la compétition pour la reproduction; Darwin donne l'exemple de la queue très colorée du paon. Cette compétition entre individus de même espèce prend des formes différentes selon que l'individu soit un mâle ou une femelle. Certains attributs peuvent même devenir un handicap en termes de survie, les bois des cervidés par exemple. Toutefois, ce désavantage prouvera à l'autre sexe la qualité de l'individu, capable de survivre malgré l'inconvénient. Chez l'être humain, Darwin explique, entre autres, sa faible pilosité par la sélection sexuelle. Cependant, il est difficile d'établir les mécanismes de la sélection sexuelle chez l'homme, en raison des particularités intellectuelles et culturelles de celui-ci qui se superposent aux comportements proprement instinctifs. Les recherches du psychologue évolutionniste David Buss (*The Evolution Of Desire*, 2003) permettent d'établir certains critères

« extra-culturels ». Ce dernier a étudié des dizaines de cultures pour en extraire les critères de sélection sexuelle. Les principaux critères recherchés par les deux sexes sont la gentillesse, l'intelligence et la bonne santé; du point de vue physique la symétrie du visage et du corps est la principale caractéristique. Conséquemment, la symétrie semble déterminante dans la définition des concepts de beauté et de normalité. Nous pourrions d'ailleurs rappeler certains types de physionomie qui peuvent être perçus comme atypiques à cause de leur asymétrie; pensons notamment aux borgnes et aux diverses formes d'amputation ou aux gueules cassées et aux visages défaits par la maladie (gangrène, noma). Le vitiligo et certains problèmes de pigmentation de la peau peuvent aussi être perçus comme une forme d'asymétrie.

Souriau (1990) rappelle également au sujet de la symétrie qu'elle a « désigné autrefois, de manière plus générale et plus proche de l'étymologie, tout accord de proportions, toute organisation régulière selon un ordre » (p.1407). En ce sens, la symétrie et la proportion sont des notions voisines, quoiqu'elles se distinguent aussi sur certains points. Contrairement à la symétrie, qui évoque le rapport de correspondance ou de ressemblance entre deux éléments selon un axe, la proportion signale plutôt le rapport de grandeur entre deux ou plusieurs éléments. Les deux notions sont toutefois associées au concept de beauté et à ce propos Eco (2007) souligne qu'à « tous les siècles on a parlé de la Beauté de la proportion, mais, selon les époques, en dépit des principes arithmétiques et géométriques affirmés, le sens de cette proportion a changé » (p.94). Déjà dans la statuaire grecque on se préoccupe des proportions du corps humain à travers des règles appelées « canons » qui comme le précise Souriau, « [s]ont de nature ambiguë, car elles fixent à la fois des proportions normales et des proportions idéales » (p.1243). Le philosophe rappelle à ce sujet que « le canon de Polyclète fait tenir 7 fois la hauteur de la tête dans la hauteur totale de l'homme, le canon de Lysippe 8 fois (p.1243).

En regard du corps atypique, il serait intéressant de constater que plusieurs morphologies sont perçues comme hors-norme justement parce qu'elles ont des proportions qui se distancient des normes corporelles. Pensons aux personnes de petite taille (nanisme) qui ont des corps tout à fait symétriques, mais qui s'éloignent de la norme en terme de proportions. D'abord parce qu'elles sont de plus petites tailles que la moyenne, mais aussi parce que le nanisme se divise en deux catégories : une première que l'on nomme proportionnée et une deuxième, disproportionnée. Dans le cas des personnes de petite taille appartenant à la deuxième catégorie, le syndrome affecte les os des bras et des jambes, ce qui donne au corps une allure un peu comprimée. On peut aussi penser à l'hydrocéphalie, qui se caractérise par une boîte crânienne surdéveloppée, ou aux diverses formes de disproportions corporelles (petit bras, gros nez, grandes oreilles, hypertrophie des organes génitaux).

Du point de vue esthétique, altérer les proportions du corps humain peut cependant avoir un pouvoir évocateur. Les caricaturistes et les bédéistes l'ont compris depuis longtemps, notamment en dessinant de grosses têtes sur des petits corps ou en grossissant différents organes comme les oreilles ou le nez afin d'obtenir un effet comique. De nombreux artistes ont aussi utilisé le pouvoir expressif et évocateur de la disproportion, particulièrement depuis la modernité. Pensons au peintre John Currin qui altère les proportions naturelles du corps, particulièrement en allongeant le cou ou en accentuant les courbes et les seins de ses modèles féminins.

Souriau (1990) stipule que les artistes peuvent aussi jouer avec l'échelle de l'œuvre par rapport aux dimensions du monde réel où celle-ci est située (p.1244). Plusieurs des sculptures hyperréalistes de l'artiste Ron Mueck fonctionnent sur ce registre, en l'occurrence *Dead Dad* (1996-1997), qui profile le cadavre du père de l'artiste réduit à environ la moitié de sa taille réelle. Le jeu des proportions se retrouve aussi dans l'œuvre *Family Romance* (1993) de l'artiste Charles Ray, qui représente une famille nucléaire (deux parents, deux enfants) nue et se tenant par la main, mais dont les

membres ont cependant la particularité d'être tous de la même taille. Cette caractéristique a pour effet de souligner que les enfants n'ont pas les mêmes proportions que les adultes, ils ont en fait la tête plus grosse et les membres plus courts.



2.2 Charles Ray, *Family Romance*, sculpture, 1993.

La question des proportions recoupe également la notion d'harmonie; comme le note Eco (2007), pour Platon la beauté est entre autres une question de proportion et d'harmonie (p.50). On parle d'ailleurs souvent d'harmonie des proportions; à cet égard Souriau (1990) stipule que l'on dit d'un « être qu'il est harmonieux quand il paraît en accord avec lui-même, quand son corps et son visage, sans être nécessairement beaux, sont équilibrés dans leurs proportions » (p.861). Ainsi, la notion d'harmonie, contrairement à celles de symétrie ou de proportions qui sont relativement mesurables, est plutôt synonyme de balance, d'équilibre et d'accord. Souriau précise d'ailleurs au sujet de l'harmonie qu'elle est « le rapport accordant les différentes parties d'un ensemble complexe, de telle sorte que cette réunion forme un tout cohérent, heureux, satisfaisant pour l'esprit et les sens » (p.860). L'harmonie est ainsi une notion plus indéterminée que la symétrie ou la proportion, mais elle renvoie tout de même à un *a priori*, à l'idée que l'on se fait d'une chose; en ce sens,

l'harmonie est fortement liée aux notions de normes et de conformisme, elle s'attache à l'aspect qualitatif des choses. L'exercice comparatif entre les concepts de symétrie et de proportion en regard du corps atypique me paraît plus complexe à faire avec la notion d'harmonie. D'une certaine manière, tout type de physionomie atypique pourrait être perçu comme disharmonieuse, parce qu'elle est irrégulière et difforme par rapport aux normes du corps humain. Les notions de symétrie, de proportion et d'harmonie sont ainsi intimement liées au concept de beauté, aussi il devient raisonnable de postuler que les notions de laideur et de corps atypique peuvent, entre autres, référer à l'asymétrie, à la disproportion et à la disharmonie.

2.2.2 Beauté et moralité

Naturellement, le concept de beauté n'est pas uniquement construit sur l'assise de la symétrie. Dans la Grèce antique, la beauté est généralement associée à une autre qualité, telle que la bonté ou la justice. « Le mot *Kalòn* lui-même, que traduit très improprement le terme "beau" doit nous alerter : *Kalòn* est tout ce qui plaît, suscite l'admiration, attire le regard » (Eco et al., 2007, p.41). L'expression *kaloskai Agathos* signifiant beau et bon indique la relation étroite entre le concept de beauté et celui de bonté. La beauté n'est pas exprimée seulement parce qu'elle est perceptible aux sens, elle représente également des qualités de l'esprit et du caractère. Toujours selon Eco et al., la sculpture grecque ne cherche pas à représenter un corps idéalisé issu de la nature, elle tente de créer une beauté idéale en effectuant une fusion entre les qualités du corps physique et celles de l'âme. Pour Platon la beauté ne s'incarne pas dans une réalité matérielle, mais intellectuelle (la philosophie). Elle s'exprime toutefois dans l'harmonie et la proportion par l'entremise des formes géométriques (Pythagore). On comprend ici que le concept de Beauté n'est pas qu'une affaire de statistique et de symétrie, la question morale vient grandement déterminer le beau.

2.2.3 Beauté et raison : subjectivité et objectivité

Si la notion éthique délimite en partie le concept de beauté, le cartésianisme, en raison de l'importance qu'il donne à l'individu et à la subjectivité, nuancera le concept. Il n'y a pas, à proprement parler, de traité esthétique écrit par Descartes, si ce n'est son *Abrégé de musique*, mais son influence sur le XVII^e siècle marquera le discours sur la notion de beauté. Pour le philosophe de la raison, la perception de la beauté est subjective. « Le beau, pour Descartes, n'est pas, comme on l'a dit, mesurable, car trop dépendant des caprices de l'individu. Mais, en reconnaissant le rôle de la subjectivité pour déterminer ce qui est beau ou agréable à l'âme, le cartésianisme souligne la vanité de toute recherche visant à définir les conditions prétendument objectives de la beauté idéale » (Jimenez, 1997, p.59). Cette voie de la subjectivité est ainsi corollaire du concept de goût très étudié au XVIII^e siècle. Tel que l'indique Gagnebin (1994), « Au XVIII^e siècle, la raison n'est pas l'instrument du jugement esthétique. Toutefois ce jugement n'est pas pour autant livré à l'arbitraire. Car les hommes possèdent un *sensus communis*, ou si l'on préfère une *faculté* que l'on appelle *le goût* » (p.90).

Pour Kant (1790/2008) le jugement sur le beau implique une contradiction, c'est-à-dire qu'il est à la fois un jugement subjectif et personnel, et en même temps, un jugement qui se veut objectif et universel. Kant s'interroge à savoir si le jugement de goût repose sur des principes *a priori* au même titre que le temps et l'espace qui ne sont pas des concepts, mais des réalités qui, comme le souligne Jimenez (1997), « s'imposent à l'esprit sans que nous devions, en quelque sorte, les tester concrètement pour prouver leurs réalités » (p.128). Toujours selon Kant, bien que le jugement de goût soit en apparence subjectif, il existe un *a priori*, qui s'incarne dans l'hypothèse que tous les hommes possèdent un « sens commun ». Le beau m'est agréable, je présume donc qu'il est agréable pour autrui. Ce « sens commun » n'est pas démontrable empiriquement et n'a pas la valeur de l'impératif moral, mais, tout

porte à croire qu'il existe. Pour le philosophe allemand, la satisfaction lors de l'expérience esthétique est désintéressée, sa seule finalité est d'être communicable à autrui.

La philosophie de l'art hégélienne diffère en plusieurs points de cette conception du beau. Pour Hegel (2009), le beau artistique est supérieur au beau naturel. Parce que l'art est un phénomène humain, l'œuvre la plus médiocre sera toujours supérieure au plus beau paysage. « La plus mauvaise idée qui traverse l'esprit d'un homme est meilleure et plus élevée que la plus grande production de la nature, et cela justement parce qu'elle participe de l'esprit et que le spirituel est supérieur au naturel » (Hegel, p.8). Cette supériorité de l'art sur la nature a pour conséquence que l'artiste n'est plus contraint d'imiter fidèlement la nature. Cet impératif, hérité de la tradition aristotélicienne, prive l'art de sa liberté, de son pouvoir d'exprimer la beauté. Dans ce sens, Hegel présuppose l'art à venir, soit une affirmation grandissante de la liberté de l'artiste et de l'esthétique. Les perspectives kantienne et hégélienne, malgré leurs distinctions, nous éclairent non seulement sur les notions de subjectivité et de sens commun, mais aussi sur le pouvoir transformateur de l'art sur la perception. Si le beau s'incarne dans l'art (Hegel) et le sens commun (Kant) une représentation artistique du laid ou de l'atypique, appréciée par différents spectateurs, peut devenir une manifestation du beau.

2.2.4 Le sublime

Au-delà de la vision hégélienne et kantienne il me semble important, afin de circonscrire le territoire du beau et implicitement celui du laid, d'examiner ces concepts du point de vue de certains penseurs et artistes de la période romantique. Notamment parce que les romantiques, en tentant de se définir en marge du cadre de l'art « classique », ont situé le beau dans de nouveaux registres, en ce qui a trait à la

notion d'imitation. Comme le souligne le philosophe et historien Todorov (1977), le principe d'imitation s'achève avec le romantisme. « Ce principe, qui était présent à la théorie des arts depuis les origines (mais surtout depuis la Renaissance) et qui avait connu d'innombrables transformations au cours de l'histoire...est incompatible avec le point de vue romantique, en ce qu'il soumet l'œuvre d'art à une instance qui lui est extérieure (antérieure, supérieure) : la nature » (p.142). Todorov rappelle que pour les romantiques l'art « exprime quelque chose qu'on ne peut dire d'aucune autre manière » (p.225). Ainsi l'art exprime ce que le langage ne dit pas, le langage poétique, contrairement à la prose, exprime dans sa pluralité, l'indicible (p.227). Todorov rappelle également que selon Schelling, « toute œuvre d'art véritable [...] se prête à d'innombrables interprétations sans qu'on puisse dire si cette infinitude est l'œuvre de l'artiste lui-même ou réside seulement dans l'œuvre » (p.231). Chez les romantiques la fonction expressive prime donc sur la fonction imitative (p.206).

C'est dans cette perspective que les romantiques s'intéresseront aux sentiments intérieurs et percevront dans la nature une beauté trouble et obscure. Pour exprimer cette beauté innommable, certains, tel que le philosophe et homme politique Edmund Burke, ont réaffirmé le concept de « sublime ». Au sujet du sublime, Vaughan (1994) mentionne que le romantique explore l'aspect obscur de l'expérience et que les artistes développent « une curiosité croissante pour des genres plus équivoques d'expérience esthétique auxquels le concept de beauté ne s'appliquait pas. » (p.29-30) Vaughan précise que pour Burke, auteur de *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), « le sentiment de beauté était suscité par les objets attirants, tandis que le sentiment du sublime naissait de la contemplation des objets aux caractéristiques repoussantes » (p.34-35). Pensons notamment aux cadavres représentés par Géricault (*Têtes de Suppliciés*, 1818). Comme le suggère Krestovsky (1947), le sublime est l'objet de définitions variées et parfois même de thèses opposées, certains penseurs y voyant « l'antithèse de l'idée de la Beauté » (Herbart, Herder, Kirchmann), tandis que d'autres y voient « une forme spéciale du

beau » (Burke, Kant, Hegel) (p.24).

À la fin du XVIII^e siècle, le sublime apparaît surtout comme une expérience liée à l'observation de la nature et non à l'art. Il renvoie, entre autres, au sentiment d'appréciation esthétique d'un individu face à une nature menaçante et sans forme (une mer déchaînée, un orage). Au sujet du sublime Eco et al. (2007) souligne qu'au XVIII^e siècle « l'univers du plaisir esthétique se partage en deux domaines, le Beau et le Sublime, même s'ils ne sont pas vraiment séparés, car l'expérience du sublime revêt maintes caractéristiques attribuées précédemment à celle du Beau » (p.281). Ainsi chez les romantiques du XVIII^e et du XIX^e siècle les frontières entre les concepts de beauté et de laideur s'entrecroisent; la laideur peut s'apparenter à une beauté dangereuse et l'informe à l'étonnant et l'excitant.

2.3 L'ambiguïté de la représentation de la laideur

L'ambiguïté en regard du terme «beau» est toujours d'actualité selon qu'on se réfère à la faculté de juger kantienne ou à la philosophie de l'art hégélienne. Le beau artistique associé à l'imitation de la nature jouit encore, dans l'imaginaire populaire du moins, d'un prestige considérable. Ce phénomène révèle une autre ambiguïté en ce qui a trait à la représentation de la laideur. Celle-ci est d'autant plus trouble puisqu'au cours de l'histoire la représentation artistique d'une chose naturellement laide a pu être perçue comme étant magnifique et admirée par le public. Il est encore plus difficile de cerner le concept de beauté, d'autant plus que le phénomène de la perception le rend plus complexe. Un même individu peut ainsi juger très belle une représentation de la laideur.

Ce phénomène se manifeste d'ailleurs à travers l'histoire de l'art. Antérieurement, le monde hellénistique a représenté plusieurs types de morphologie laide ou hors-

norme, notamment des femmes âgées sur lesquelles les stigmates du temps sont fortement soulignés : rides, peau flasque, dentition quasi absente, postures chancelantes. Holtzmann (2010) précise à ce propos que « les corps contrefaits qui font leur apparition à l'époque hellénistique, n'ont pas d'attitude bien définie puisqu'ils sont essentiellement l'inversion grotesque des corps qui "se tiennent" » (p.89). L'auteur souligne également, au sujet des sculptures de femmes âgées de la période hellénistique, qu'elles sont des figures « anti-classiques », puisqu'elles exhibent « la vieillesse et l'indignité, le corps défait par l'âge et l'égarement » (p.292). L'art hellénistique ne s'est pas contenté de représenter des vieilles femmes, si l'on songe à cette sculpture de *bossu assis*, de la collection du Musée Staatliche de Berlin. La sculpture, probablement fabriquée à Alexandrie, nous montre un homme difforme et bossu, assis sur un rocher, les oreilles décollées, le corps disgracieux, les lèvres épaisses et le nez pointu. Au sujet de cette œuvre Holtzmann indique que « la tendance anti-classique est poussée parfois à l'extrême, avec une complaisance dans la hideur morbide qui a fait justement parler d'un "laid idéal" » (p.294). De plus, Holtzmann soutient que la fonction de cette œuvre singulière était possiblement d'illustrer la misère de la condition humaine.

2.3.1 Laideur naturelle et représentation de la laideur

En regard de ma recherche, il est aussi important de faire une distinction entre la laideur d'un corps dans le réel et la représentation de ce corps. La laideur, comme la beauté naturelle, se réfère à la morphologie en soi, elle renvoie au corps lui-même, à sa présence dans le réel. L'expression « laideur naturelle », pour distinguer la laideur du réel de sa représentation artistique, est privilégiée par plusieurs auteurs, notamment, Ribon et Talon-Hugon. Il est aussi important de spécifier comme le fait Ribon (1998) que « les formes "naturelles" ne sont pas belles ou laides en elles-

mêmes, mais qu'elles ne le deviennent que par une intuition esthétique propre à l'homme et à l'histoire de sa culture » (p.54).

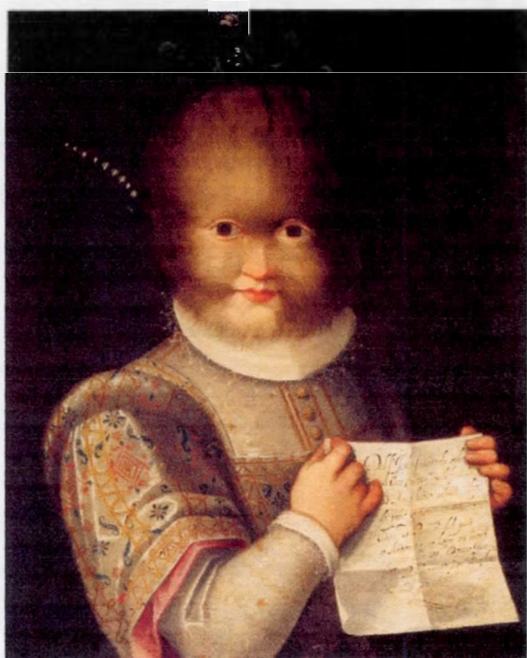
Le concept de laideur naturelle s'oppose ainsi à celui de beauté ou de laideur artistique, qui de son côté se réfère à l'art en tant que construction ou représentation du réel, à l'idée de faire voir à nouveau par le biais de l'art. La beauté et la laideur artistique renvoient à la manière de représenter le sujet. On ne s'intéresse pas ici à la beauté ou à la laideur du sujet représenté, mais bien aux qualités formelles et esthétiques de l'œuvre en soi. Cette distinction doit être faite, car au cours de l'histoire et dans différents contextes, la représentation d'une chose naturellement laide a pu être perçue comme étant belle.

2.3.2 Représentation de la laideur naturelle et beau artistique

Comme le soulève Ribon (1998) « l'art n'est pas seulement la représentation d'une chose belle, mais aussi la belle représentation d'une chose, même réputée naturellement laide » (p.54). La laideur de la chose représentée, selon Lessing, cité par Talon-Hugon (2003), « peut se voir transformée par la vérité et l'expression et être incarnée de belle manière dans sa représentation artistique » (p.85). Cette équivoque entre représentation de la laideur et beau artistique s'exprime aussi à travers les écrits d'artistes. Pensons entre autres à Rodin, qui souligne dans son ouvrage *L'Art* (1911/2007) que « [t]out ce qu'on nomme communément *laideur* dans la Nature peut dans l'art devenir d'une grande beauté » (p.26). Rodin donne l'exemple de Velasquez qui à travers le *Portrait de Don Sebastián de Morra* (1645), prête au nain de Philippe IV « un regard si émouvant que nous y lisons tout de suite le douloureux secret de cet infirme forcé, pour assurer son existence, d'aliéner sa dignité humaine, de devenir un jouet, une marotte vivante... Et plus est poignant le martyre

de la conscience logée dans ce corps monstrueux, plus l'œuvre de l'artiste est belle » (p.26).

L'histoire de l'art nous offre plusieurs exemples de représentations de la laideur qui ont pu être perçues par plusieurs comme étant de belles représentations. Pensons au tableau *Portrait de Tognina Gonsalvus* (1595) de Lavinia Fontana : la jeune femme représentée sur ce tableau est atteinte d'hypertrichose, un dérèglement hormonal qui se manifeste par un développement excessif du système pileux. La jeune femme recouverte de poil, sans être belle, est certainement peinte avec dextérité et une grande maîtrise dans l'exécution. Ce contraste entre beauté et laideur est accentué par un visage, certes recouvert de poil, mais aux yeux noirs et aux lèvres roses très bien dessinées. La jeune femme est aussi vêtue de façon luxueuse, témoignage d'une certaine noblesse. En fait le père d'Antonietta, Petrus Gonsalvus, pareillement atteint d'hypertrichose, faisait partie de la cour du roi Henri II.



2.3 Lavinia Fontana, *Portrait de Tognina Gonsalvus*, peinture, 1595.

Ainsi, l'art permet à différents regardeurs d'observer avec plaisir la représentation d'une chose potentiellement désagréable à regarder dans le réel. Aristote souligne au chapitre IV de la *Poétique* que « nous avons plaisir à regarder des images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres. » (1980, 48b 6-19) Par conséquent, quels sont les procédés, conscients ou inconscients, mise en œuvre par les artistes, ayant permis aux différents regardeurs à travers les âges d'être sensibles aux représentations de la laideur? Eco parle de « belle manière » et Ribon d'une belle représentation; le concept de beauté est invoqué dans les deux cas, mais le beau reste un concept subjectif et difficile à circonscrire. La question pourrait donc se poser autrement : qu'est-ce que le public a observé, dans la manière de faire des artistes, pour consentir au plaisir esthétique d'une représentation de la laideur? Qu'est-ce qui se cache derrière la belle manière ou la belle représentation? Cette question soulève quelques pistes intéressantes, particulièrement au sujet des types de représentations formelles et iconiques utilisées par les artistes ayant pu amener le public à soutenir du regard une image de la laideur. C'est à travers différents types de représentation, et en attribuant des qualités formelles à leurs œuvres, que les artistes parviennent à montrer au public des sujets qui dans le réel peuvent être désagréables à regarder. Je reviendrai plus longuement sur cette question, notamment à travers la notion de transfiguration. Pour l'instant il m'importe de souligner que la disposition à s'attarder à la forme de l'œuvre plutôt qu'à son seul sujet est un des facteurs qui encourage le spectateur à observer une représentation de la laideur et de l'atypique. Je tenterai maintenant d'examiner la question de la forme et des types de représentations à travers la notion de réalisme et de l'altération comme manière de représenter le corps.

2.3.3 La laideur de l'œuvre et la laideur dans l'œuvre

Les artistes se sont affranchis depuis longtemps d'un régime de représentation qui se doit d'être fidèle à la nature. Déjà les romantiques, comme je l'ai démontré plus tôt, ont réévalué les règles du beau artistique et considéré l'informe et le laid artistique comme un nouveau champ de possibles. En ce sens, comme le soulève Ribon (1998), « la question de la laideur dans son rapport à l'art est double : celle de la laideur *dans* l'œuvre et celle de la laideur *de* l'œuvre » (p.10). Cette nuance souligne la complexité du rapport entre laideur naturelle et laideur artistique. Si je soulignais plus tôt que certains spectateurs peuvent trouver séduisante la représentation d'une chose laide, il s'agit plutôt ici d'énoncer que ce qui peut être perçu comme laid d'un point de vue artistique ne représente pas nécessairement quelque chose de laid. Il y a donc une certaine confusion dans notre manière de percevoir la représentation de la laideur dans l'art du XX^e siècle, particulièrement entre la représentation du « laid en soi » et le « laid artistique ». L'art du XX^e et du XXI^e siècle n'étant plus assujéti à une représentation fidèle de la nature, la distinction entre la laideur dans l'œuvre et la laideur de l'œuvre devient pertinente. Les artistes ont représenté des corps, que ceux-ci soient laids ou non, d'une manière qui a pu être perçue par certains comme étant laide. Picasso a par exemple peint des femmes, souvent très belles, d'une façon schématisée qui a pu être jugée par certains comme étant laide ou difforme. Par conséquent, il y a une distinction à faire entre la laideur de l'œuvre et la laideur dans l'œuvre, ainsi qu'entre la manière de représenter et le sujet de la représentation. Lorsque Jean Fautrier, inspiré par des corps vus dans un charnier, crée en 1945 sa série *Les Otages*, une suite de tableaux réalisés de manière brute, quasi abstraite et très gestuelle, il peint un sujet qui peut être perçu comme laid (le cadavre) dans un style qui peut lui aussi être perçu comme « mal fait » (l'art informel). Il ne s'agit pas ici de faire un jugement de valeur, mais simplement de souligner la distinction entre le jugement posé sur la manière de représenter et la représentation elle-même.



2.4 Jean Fautrier, *Tête d'otage*, peinture, 1944.

2.3.4 Représentation altérée du corps

Il m'apparaît donc également important de distinguer une représentation « réaliste » d'une représentation « altérée » du corps (déformation). Si je dis de la femme que Picasso a peinte dans un style cubiste qu'elle est laide, je juge la représentation que l'artiste a faite d'une femme, qui peut en fait, être fort jolie en réalité. Si je dis de la femme obèse que Lucian Freud a peinte (avec un certain réalisme) qu'elle est laide, je risque plutôt de juger le modèle dans le réel. Freud dit d'ailleurs ceci, au sujet de sa manière de représenter : « je n'ai jamais pu mettre dans un tableau quelque chose qui n'était pas effectivement devant moi » (Hughes, 1989). Aussi, je parle d'altération en ce sens que la représentation n'est plus fidèle à la nature; elle représente toujours un objet de la nature qui est reconnaissable, mais qui diverge délibérément de son apparence dans le réel. Soulignons que cette altération de la figure humaine peut être perçue comme laide, mais aussi comme harmonieuse ou belle. À ce sujet Adorno (1974) souligne que « dans l'art moderne, l'aspect harmonieux du laid n'est plus acceptable. Il en ressort quelque chose de qualitativement nouveau. L'horreur anatomique chez Rimbaud et Benn, ce qui répugne et repousse physiquement chez

Beckett, les traits scatologiques de nombreux drames contemporains n'ont plus rien de commun avec la rudesse paysanne des peintures hollandaises » (p.68).

Le travail de Francis Bacon évoque bien cette altération du corps. Dans la majeure partie de son œuvre la figure humaine est représentée de manière altérée, il la distorsionne, la déforme et la déconstruit de diverses façons, entre autres par des taches et des dégoulinures ou en essuyant la peinture pour rendre la représentation floue. Il signale lui-même qu'inspiré par Picasso, il a cherché à représenter dans son œuvre *Trois études au pied d'une crucifixion* (1944) « une forme organique qui se rapporte à l'image humaine, mais en est une complète distorsion. » (Sylvester, 2013, p.17) Bacon spécifie également, au sujet de la figure humaine, que ce qu'il tente de faire c'est de « déformer la chose et l'écarter de l'apparence, mais dans cette déformation la ramener à un enregistrement de l'apparence » (p.52). Bacon ne signale pas que son œuvre enregistre le réel de manière fidèle, mais bien que par la déformation, son œuvre suggère plusieurs niveaux de sensation, rappelant ainsi la complexité du réel. C'est en partie ce que j'ai tenté de faire lors de ma recherche-création au doctorat. C'est-à-dire représenter le corps, principalement des femmes obèses, en altérant les contours de la forme à travers différentes stratégies (flou, voxel, décimation, strate).

Dans le compte rendu de ses entretiens avec le peintre anglais, le critique David Sylvester (2013) précise, au sujet du travail de Bacon, qu'il essaie de faire une image de l'apparence qui soit conditionnée aussi peu que possible par les modèles admis de ce qu'est l'apparence (p.128). Bacon espère « qu'une chose se rapproche le plus possible du fait réel et qu'en même temps elle soit profondément suggestive, ouvrant des domaines sensibles et différant de la simple illustration de l'objet que vous avez entrepris de rendre » (Sylvester, p.70).

On comprend que pour Bacon la manière de représenter est très importante. En fait on peut presque dire que le sujet de ses œuvres se manifeste davantage dans la manière de représenter que dans ce qui est représenté. En fait, Bacon, souvent associé à un imaginaire violent et horrible, n'a jamais peint la laideur en soi; ainsi qu'il le dit, en dehors de ses autoportraits, qu'il peint parce que c'est pratique et non parce qu'il aime son visage, il ne peint que des « gens beaux » (p.157). La laideur et la violence chez Bacon s'expriment donc beaucoup plus dans la manière que dans le sujet. En dehors des crucifixions et peut-être le cri, la majorité de ses sujets ne sont ni violents ou laids en soi : pape, autoportraits, amis, amants, animaux. C'est donc ailleurs que dans le sujet que se révèle la laideur, qui est d'ailleurs plutôt celle de la violence que la laideur en soi. Elle se révèle, entre autres, dans la manière (giclure, flou, tache, etc.), mais aussi dans les dispositifs de mise en scène de ces sujets. Pensons, par exemple, à *Two figures* (1953) où un individu en chevauche un autre sur un lit défait à l'intérieur d'une pièce obscure, qui suggère plus une arène qu'une chambre. Cette scène peut autant être vue comme un combat qu'une relation sexuelle. Ou encore la juxtaposition du pape et d'un quartier de viande dans *Figure with Meat* (1954). Le travail de Bacon, en cela, illustre bien cette idée de la laideur qui peut être perçue dans une représentation altérée du corps. Il ne s'agit pas tellement du sujet, mais plutôt de la manière dont ce sujet est représenté et de sa mise en scène.

On ne peut pas dire que Bacon peint la laideur en soi (laideur naturelle); par contre, on peut dire que lorsqu'il déforme l'apparence humaine, par exemple, il donne une image de la laideur. Je pense, par exemple, à certains de ses portraits où le visage est complètement déformé; ces images me rappellent plusieurs états du corps souvent perçus comme laids ou informes; ils me font notamment penser à un boxeur ravagé par les coups de l'adversaire ou à un soldat à la gueule cassée. De ce point de vue, son travail m'apparaît plus suggestif; il ne nous dit pas voici la laideur, il nous dit plutôt voici ce que peut être la laideur. Comme il le dit lui-même, il n'essaie pas de

« dire » quelque chose, mais plutôt de « faire » quelque chose (Sylvester, 2013, p.230).

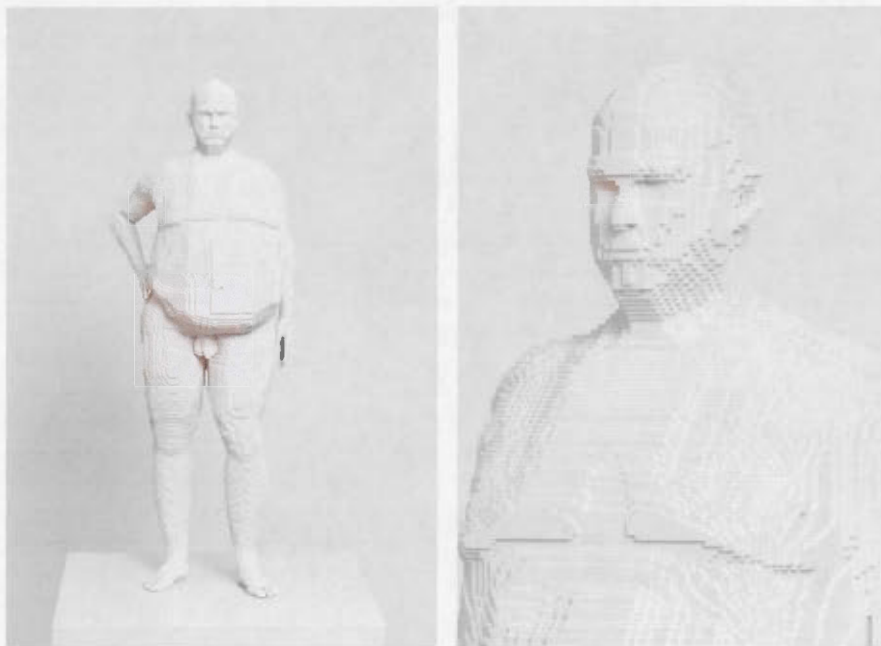
L'artiste belge Berlinde De Bruyckere, à l'image de Francis Bacon, réalise des sculptures qui incarnent cette altération du corps. Elle représente, dans son travail, des corps qui ne comportent aucune forme de laideur en soi, mais qui soulignent l'intérêt de l'artiste pour les métamorphoses du corps. On ne peut pas dire d'une de ses sculptures, par exemple, qu'elle montre un corps estropié, lacéré, handicapé ou que la peau est celle d'une personne noyée; on peut, par contre, affirmer que plusieurs de ses œuvres évoquent chacune de ces conditions du corps. Son œuvre *Marthe* (2008), par exemple, représente un corps sans tête dont les bras s'apparentent plus à des branches d'arbre qu'à des membres humains, tandis que les jambes par contre sont réalistes et la couleur blanchâtre, bleutée et rosée évoque la chair animale autant que la peau d'un cadavre.



2.5 Berlinde De Bruyckere, Marthe, sculpture, 2008.

Cette ambiguïté entre représentation de la laideur et altération du corps est également présente dans mon projet *ИСЧЕЗНОВЕНИЕ* (2010-2012), qui signifie « évanescence » en alphabet cyrillique. Ce choix de titre est essentiellement motivé par l'influence du peintre russe Malevitch dans cette recherche, notamment à travers la monochromie mais aussi l'utilisation des formes carrées. Dans ce corpus j'ai représenté des corps laids ou hors-norme, particulièrement des personnes obèses, en altérant le contour de leurs formes. J'ai notamment utilisé le voxel en sculpture (l'équivalent du pixel, en trois dimensions), créant ainsi des personnages constitués

de milliers de petits cubes. Il y a dans ce corpus une recherche sur la manière de représenter les formes et les contours du corps atypique. J'ai longtemps représenté ce dernier de manière réaliste, quant à la forme du moins; avec ce projet j'ai cherché à tester les limites de la reconnaissance. Jusqu'où puis-je déformer le corps et quand même y reconnaître une physionomie atypique, voire même un individu en particulier? Il y a aussi une corrélation entre corps déformé (corps atypique) et déformation du corps (représentation), un va-et-vient entre la laideur naturelle et sa représentation.



2.6 Fred Laforge, *Homme voxel*, sculpture, 2011, photo : Guy L'Heureux.

2.3.5 Représentation et perception de la laideur

Pour clore cette réflexion et afin de cerner certains enjeux impliqués dans la représentation et la perception de la laideur, j'analyserai ici trois œuvres représentant

des corps laids ou atypiques. L'objectif de cette section est de démontrer à travers trois œuvres importantes de l'histoire de l'art, à quel point la représentation de la laideur et de l'atypique est ambivalente. J'ai aussi comme ambition de traiter ici des motivations qui poussent les artistes à représenter le corps atypique, un sujet que j'aborderai plus en profondeur au quatrième chapitre. J'ai aussi choisi ces œuvres parce qu'elles représentent des corps manifestement atypiques.

Commençons avec le tableau de Pierre Breughel l'Ancien, *La parabole des Aveugles* (1568); la toile représente des personnes atteintes de cécité, mendiante et habillées pauvrement. Comme l'indique l'écrivain Timothy Foote (1978), le titre du tableau réfère à la parabole du Christ adressée aux Pharisiens : « Laissez-les. Ce sont des aveugles qui guident des aveugles. Or, si un aveugle guide un aveugle, ils tomberont tous deux dans la fosse » (p.120). Aussi, le tableau traite plus des dangers de suivre un idiot ou un guide les yeux fermés que de laideur ou de corps atypique; toutefois, je m'attarderai ici à la représentation qu'a faite Breughel de la cécité. Les corps des aveugles, qui se suivent avant de tomber dans un trou, y sont plutôt disgracieux et la scène, mélange d'horreur et de ridicule, me semble témoigner d'une perception plutôt négative de la cécité. Plusieurs des personnages ont des globes oculaires absents, ceux-ci étant recouverts par une couche de peau; les autres ont les yeux blancs dépourvus d'iris et de pupilles, ou encore les yeux cernés et sombres. Les personnages sont vieux, mal rasés, et ont les cheveux ébouriffés, leurs habits sont pauvres et malpropres; plusieurs ont la bouche pâteuse et édentée. Leur posture et leur démarche témoignent d'une vulnérabilité et d'une pauvreté plus proches de celles de l'idiot ou du mendiant que d'une personne atteinte de cécité, quoiqu'à cette époque, la cécité ait probablement engendré la pauvreté. Comme le souligne Corbin et al. (2006), jusqu'à la fin de XIX^e siècle, la perception de l'infirme demeure, généralement, celle d'un corps repoussant, misérable et associé à la mendicité. Par ailleurs, toujours selon Corbin et al., certaines voix s'opposent à cette conception dont Diderot qui défendra, dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui*

voient (1749), l'idée qu'un infirme sensoriel puisse accéder à des compétences égales ou supérieures aux autres.

D'autres artistes ont plutôt représenté les corps laids ou hors-norme d'une manière empathique. Pensons à Velasquez qui a souvent peint des personnes naines dans son œuvre. Est-ce que l'artiste espagnol a montré les nains de manière méprisante ou bienveillante ? De mon point de vue, il les a représentés tel quels dans toute leur humanité, mais également dans toute leur marginalité. L'infirmité prend la place qu'elle occupe dans la réalité du sujet. Elle n'est ni atténuée, ni exacerbée. Le nain ne se définit pas uniquement par son état de nain, il est bien autre chose ; par contre cet état est tout de même marginal au sein du genre humain. Comme le dit la psychologue Monique Zerbib (2004), « [t]out en nous donnant à voir des êtres aux corps extrêmes, il nous transmet l'idée d'une même communauté humaine » (p.41). Velasquez a peint le beau et le laid avec la même rigueur et le même degré d'empathie, les deux pôles se confondent dans une représentation du corps qui témoigne de la diversité des types de morphologies. Tel que l'indique Zerbib, « La question du beau et du laid ne semble pas plus se poser. Il porte le même regard mesuré et profond sur tous les visages et les corps qu'il représente. Est-il intimement persuadé que la nature et la société sont bien là dans leur diversité et que son devoir de témoin est de la reproduire avec cette manière qui lui est propre » (p.55) ? Le portrait que fait Velasquez de Don Sebastián de Morra (1645), bouffon à la cour du roi d'Espagne Philippe IV, témoigne de cette empathie envers le corps atypique et d'une volonté de représenter la condition humaine dans sa diversité. La posture de face révèle la petitesse du personnage, sans toutefois le ridiculiser. Ses yeux noirs et sa barbe lui donnent une allure noble et virile, accentuée par ses poings refermés sur ses hanches. Ses habits luxueux et la maîtrise technique avec laquelle Velasquez a peint le personnage confèrent à ce dernier beaucoup de dignité.

Un autre tableau, réalisé à la même époque par l'artiste José Ribera, *Le Pied Bot* (1642), témoigne également d'une sensibilité empathique envers les morphologies hors-norme. Si Velasquez représente, généralement, des nains issus de la cour, Ribera nous donne à voir un jeune homme mendiant qui tient un écriteau sur lequel est inscrit « Donnez-moi l'aumône pour l'amour de Dieu ». Ce jeune homme, au pied déformé, affiche un sourire qui malgré qu'il soit édenté, témoigne d'une certaine jovialité. La posture et le regard du protagoniste expriment la fierté de poser pour le peintre. Ribera a peint un portrait en pied qui affiche une monumentalité digne des princes ou des rois. Cet effet est accentué par la luminosité du ciel et du visage ainsi que par la plasticité, tout en contraste, des formes du corps. Le portrait témoigne d'une certaine affection de la part de Ribera envers les morphologies hors-norme. Le corps atypique n'est pas représenté ici comme un corps effrayant et étranger, il est plutôt fier et sympathique.

Nous pouvons déjà voir à travers ces trois œuvres combien la représentation de la laideur et de l'atypique est ambivalente. La notion de laideur est fortement nuancée, en ce sens que ces œuvres nous encouragent à voir autrement la laideur et l'atypique, d'une manière empathique par exemple. Ces œuvres témoignent également d'une certaine ambiguïté de la perception, le phénomène est complexe et d'autant plus s'il s'agit d'une représentation de la laideur. La question ici soulevée, est de savoir si dans ces représentations la laideur est toujours opérante, ou si elle n'est pas devenue autre chose. Question à laquelle je tenterai de répondre au cours de cette thèse.

Comme je l'ai démontré dans ce chapitre, les concepts de beauté et de laideur sont complexes et changeants. Ils sont encore plus difficiles à cerner lorsqu'ils interagissent avec la morale ou la raison. La question de la norme vient également complexifier la perception quant à la beauté et la laideur. Dans cette perspective, les représentations de la laideur soulèvent l'ambiguïté du regard. Elles soulignent à quel point la notion de laideur est difficile à cerner, et combien le regard lui-même est

indécis face à une de ses représentations. Le concept de beauté est difficile à circonscrire, et des éléments d'une nature plus « déterministe » peuvent nous aider à le comprendre, pensons aux notions de symétrie, de proportion et d'harmonie. Ces notions sont toutefois relatives selon les cultures et les époques. L'association entre la beauté et la moralité rend le problème du beau encore plus insoluble. Comme je l'ai souligné le concept de beauté doit également être éclairé à travers la question de goût, particulièrement à travers la perspective kantienne qui problématise la notion de regard, mais aussi à travers le concept de sublime soulevé par les romantiques.



2.7 José Ribera, *Le Pied Bot*, peinture, 1642.

CHAPITRE III

PERCEPTION DE LA LAIDEUR ET DE L'ATYPIQUE

3.1 L'expérience esthétique et le réel

Nous avons vu dans le dernier chapitre à quel point la laideur et l'atypique sont des notions complexes et nuancées. Nous tenterons plutôt ici de comprendre comment la perception est elle aussi un phénomène ambigu, surtout en regard de la laideur et de l'atypique. Nous tenterons avant tout de distinguer différents cadres de perception, principalement ceux de l'expérience esthétique et de l'expérience quotidienne. Nous étudierons aussi comment l'art peut encourager le regardeur à se distancer de son expérience quotidienne et observer le réel autrement.

Je commencerai par clarifier la notion de contexte réel, notamment en me référant aux travaux de l'historien d'art Gombrich et du sociologue Goffman, l'objectif étant surtout d'établir une distinction entre la vie quotidienne et l'expérience esthétique. En s'inspirant du passage de *La République*, où Platon compare un tableau avec l'image reflétée dans un miroir, Gombrich se demande (2002) si l'artiste qui sculpte ou peint un lit, par rapport au menuisier qui en construit un, crée la réalité ou un signe représentant l'objet (p.83). Le menuisier qui construit un lit fabrique un objet fonctionnel, tandis que le peintre qui représente le lit du menuisier dans son tableau copie l'apparence de l'objet. Gombrich nous prévient toutefois de nous méfier de ce raisonnement, puisque le menuisier a probablement lui-même réalisé son lit d'après un croquis. Aussi, le même lit placé dans une vitrine deviendra un signe. Il pourrait également être photographié et présenté dans un catalogue pour la vente ou servir

d'illustration dans un dictionnaire et prendre ainsi l'apparence d'un « signe iconique » (p.84). Comme le précise Gombrich, « [p]lus nous réfléchissons à la célèbre distinction platonicienne entre l'objet créé et l'imitation, et plus la frontière ainsi tracée nous paraît s'obscurcir » (p.84).

Le lit du sculpteur est-il donc la représentation d'un lit, au sens où il renvoie à un autre objet, est-ce qu'il s'agit d'un signe ? Gombrich répond qu'il n'y a pas de « solution de continuité entre l' "apparence" et ce que Platon nommait la "réalité", et tout doit dépendre de la fonction [...] [s]i nous cherchons dans ces formes une indication concernant le type d'objet représenté, chacun d'eux a pour nous la valeur d'un signe » (p.84). Gombrich donne aussi l'exemple de la maquette d'avion qui sera pour un adulte une source d'information tandis qu'elle deviendra un jouet pour un enfant, signalant ainsi qu'il n'y a pas toujours pour l'enfant de distinction claire entre le réel et la fiction. C'est donc l'objectif visé et la fonction assignée à l'objet qui définissent en partie son statut.

Gombrich rappelle aussi la distinction entre l'artificiel et le naturel en soulignant que ce que nous appelons « culture » et « civilisation » se « fonde sur cette aptitude que possède l'homme de créer, d'inventer des usages singuliers, de composer des imitations artificielles » (p.84). Gombrich précise toutefois que « [l]e monde de l'homme n'est pas seulement un univers d'objets, mais un monde de symboles où la distinction entre la réalité et la fiction devient elle-même irréalité » (p.85). Les contours du réel sont donc flous et perméables, mais il me semble important de retenir que pour Gombrich le réel se définit, entre autres, par la valeur et le rôle que l'on assigne aux choses.

3.2 Les cadres de la vie quotidienne et de l'expérience esthétique

Goffman rappelle, dans son ouvrage *Les cadres de l'expérience* (1991), la réflexion du psychologue William James au sujet du réel. Ce dernier se pose la question suivante : « Dans quelles circonstances pensons-nous que les choses sont réelles ? » (p.10). Goffman poursuit en soulignant que James s'efforce surtout de « distinguer les différents "mondes" auxquels notre attention et notre intérêt peuvent accorder tel ou tel statut de réalité » (p.10). Autrement dit, chaque sous-univers (science, philosophie, mythologie, folie, etc.) possède « un style d'existence qui lui est propre...chaque monde est, *le temps que dure notre attention*, réel à sa manière » (p.11). Le sociologue évoque également le travail du philosophe John Austin qui soutient que « lorsque nous disons d'une chose qu'elle arrive réellement, le sens de cette proposition est très complexe : qu'un individu puisse rêver de choses irréelles n'empêche pas qu'on peut dire qu'il est réellement en train de rêver » (p.15). Ces différentes positions soulignent la complexité du concept de réel.

Dans ma thèse la notion de réel ne servira pas à distinguer le naturel de l'artificiel, ou la vérité de la fiction. Elle me sera plutôt utile afin de distinguer deux niveaux de réalité, soit l'activité quotidienne et la représentation artistique. Il sera donc important de bien comprendre que lorsque je réfère au réel (activité quotidienne) et que je l'oppose à l'expérience esthétique (représentation) je ne dis pas que l'art n'est pas réel. L'objectif est plutôt de distinguer deux cadres (l'expérience esthétique et le quotidien) dans lesquels la réalité est structurée et organisée de manière différente; pour y arriver, la notion de cadre développée par Goffman (1991) m'est fortement utile. Goffman entend soutenir par cette notion « que toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements...et notre propre engagement subjectif » (p.19). En fait, en regard des situations ou des événements, le sociologue se pose la question « que se passe-t-il ici ? » (p.16).

Goffman stipule que « [d]ans nos sociétés occidentales, identifier un événement parmi d'autres, c'est faire appel, en règle générale, et quelle que soit l'activité du moment, à un ou plusieurs cadres ou schèmes interprétatifs que l'on dira *primaires* parce que, mis en pratique, ils ne sont pas rapportés à une interprétation préalable ou "originaire" » (p.30). Le sociologue poursuit en stipulant que le fait de ne pas reconnaître ou être en mesure de nommer ces cadres ne fait pas en sorte qu'ils ne soient pas actifs ou fonctionnels. « Est primaire un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel des ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification » (p.30).

Dans cette perspective, l'expérience esthétique peut être perçue comme un cadre primaire, au sens où il s'agit d'un dispositif d'interprétation où les conventions, celles du monde de l'art et du discours sur l'art, peuvent conditionner le regard de celui qui observe. Elles lui font vivre une expérience encadrée par ce qu'est le monde de l'art et ce qu'est la perception dans le contexte de l'art. Dans ce sens, l'expérience esthétique se distingue de l'expérience quotidienne. Il s'agit ainsi de deux systèmes dans lesquels le réel est vraisemblablement organisé et interprété de manière distincte. Les règles et les conventions des deux systèmes sont différentes; l'activité quotidienne commande des attitudes qui ne seront pas nécessairement requises lors de l'expérience esthétique et vice versa. Comme le signale Goffman « chaque cadre social comporte ses propres règles » (p.33). On peut par exemple exprimer notre étonnement, notre dégoût ou notre enthousiasme face à un dessin représentant une personne trisomique, mais il serait toutefois plus déplacé de le faire devant la même personne dans la rue.

Le concept central de l'analyse des cadres de Goffman est celui de mode. Par mode le sociologue signale « un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle, mais que les participants considèrent

comme différentes. On peut appeler *modalisation* ce processus de transcription » (p.52). Goffman donne l'exemple de la lutte ou de la boxe qui emprunte les conventions du combat pour les transformer (modaliser) en un sport. On suppose dans ce cas que les participants comme les spectateurs « savent et reconnaissent ouvertement qu'une altération systématique a lieu et que cette altération leur fera définir tout autrement ce qui se passe » (p.54).

La transformation du corps atypique en œuvre d'art est une forme de modalisation, au sens où le schème artistique modifie les règles d'interprétation face à ce corps. Celui-ci n'est plus perçu de la même manière à partir du moment où le regardeur sait qu'il observe une œuvre et non un corps en soi. Le cadre de l'expérience esthétique permet ainsi de modaliser la laideur et les morphologies hors-normes afin de transformer la manière d'observer ceux-ci. L'expérience esthétique peut ainsi se différencier de la vie quotidienne et être perçue comme un cadre en marge du réel. Goffman souligne d'ailleurs que « [l]e monde fictionnel du roman, comme celui du théâtre ou d'autres genres dramatiques, se distingue du monde de la vie réelle » (p.154). Plus directement au sujet des arts visuels le philosophe Alfred Schütz (Goffman, 1992, p.12), stipule qu'il y a « [a] autant d'expériences-chocs qu'il y a de régions de significations auxquelles je peux attribuer une réalité. Par exemple, [...] le changement radical d'attitude lorsque, face à un tableau, nous limitons notre champ visuel au cadre de ce tableau et signifions ainsi notre entrée dans le monde pictural. »

Goffman précise aussi que le réel est stratifié et que chaque nouvelle strate de réalité peut servir de modèle. Il donne en cela l'exemple « de la représentation dramatique d'un événement aussi bien que l'événement même, la répétition de la représentation, le tableau de cette répétition, ou la reproduction de ce tableau » (p.551). Chacune de ces réalités peut donc servir de modèle initial. Goffman s'oppose ainsi à l'idée que l'activité quotidienne soit l'original dont on peut faire plusieurs copies. Dans cette optique la représentation artistique peut prendre la forme d'un modèle originel à

partir duquel le réel se stratifie. Cette posture encourage à mon sens un regard neuf sur la représentation, donc dans le cas qui nous occupe sur le corps atypique et la laideur. Si la représentation artistique d'un corps atypique devient le modèle d'une nouvelle réalité, les qualités esthétiques propres à cette représentation pourront orienter la perception de ce même corps.

Le travail de Goffman est donc très utile pour nous aider à cerner la notion de réel et distinguer l'activité quotidienne de l'expérience esthétique. Les notions de cadre et de mode nous éclairent également sur le pouvoir de transformation de l'expérience esthétique, qui d'une part modalise le corps atypique et encourage le regardeur à voir autrement, d'autre part peut constituer un nouveau modèle à partir duquel le réel se stratifie. À partir d'ici il est important de déterminer que le terme réel me servira surtout à distinguer le cadre de l'expérience esthétique (l'art, la représentation) des autres cadres, particulièrement ceux de l'activité quotidienne.

3.3 Distanciation du réel

Je tenterai, dans cette section, de cerner comment l'expérience esthétique peut encourager le déplacement de la perception, particulièrement en ce qui a trait au corps laid ou hors-norme. Je soulignerai tout d'abord comment l'art peut « déréaliser » le réel et le montrer au regardeur sous un autre jour. Dans son texte *L'art comme procédé* (2008), le théoricien et écrivain russe Chklovski traite de la question de la déréalisation à travers le concept de défamiliarisation.

« Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé "d'étrangisation" des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongé » (p.24).

Pour Chklovski l'art est un moyen d'extraire l'objet de l'automatisme de la perception, l'expérience esthétique étant ainsi un moyen privilégié pour renouveler le regard. Par elle, le regardeur parvient à voir autrement le réel, et c'est dans cette perspective que l'art déréalise le réel ou l'expérience quotidienne. Chklovski précise que le but de la « mise en images est le transfert de l'objet, à partir de sa perception habituelle, dans la sphère d'une perception nouvelle, c'est-à-dire une transformation sémantique spécifique » (p.43).

Chklovski souligne ainsi qu'une des fonctions de l'art est de renouveler la perception, de faire voir autrement. Dans cette optique, je tâcherai d'établir comment « l'expérience esthétique » « déréalise » le réel, à travers deux phénomènes, soit la distanciation du réel et le sentiment de protection envers les dangers du réel. Je préciserai aussi comment l'art peut créer un *a priori* « esthétique » qui permet d'observer autrement le réel. Finalement, j'étudierai comment l'expérience esthétique peut apporter certains bénéfices qui incitent le regardeur à souscrire à l'observation d'une représentation pouvant lui déplaire (corps laids ou atypiques).

Le but est de démontrer comment l'esthétique peut susciter la pensée critique et la remise en question des *a priori* et des jugements de valeurs. Je tenterai de montrer avec la notion d'expérience esthétique, comment l'art peut agir sur le spectateur, comment la rencontre d'un objet esthétique peut changer la perception de celui-ci. Je n'aborderai pas ici le point de vue spécifique d'un spectateur (je le ferai plus loin), mais bien les mécanismes propres au domaine esthétique. Qu'est-ce que l'expérience esthétique, en tant que phénomène vécu par le spectateur, peut engager comme opérations afin que celui-ci observe autrement le réel? Je soulignerai qu'elle permet notamment de déréaliser le réel en encourageant les phénomènes de distanciation et de « protection » face aux dangers du réel.

J'entends signaler par « expérience esthétique », l'expérience vécue par le spectateur, celle-ci étant, entre autres, encadrée par les lieux matériels où les œuvres et leurs reproductions peuvent être observées (musée, galerie, revue, internet, etc.), mais aussi par un dispositif cognitif, un ensemble de connaissances et de conventions culturelles dont dispose le sujet et qui sont activées quand il se livre à cette expérience. J'entends aussi indiquer les phénomènes et les modes de perception encouragés par l'expérience esthétique. En ce sens je me rapproche de ce que Rancière (2011) décrit lorsqu'il traite du concept d'*Aisthesis*, qu'il définit comme le tissu d'expérience sensible au sein duquel les œuvres sont produites; « ce sont des conditions tout à fait matérielles – des lieux de performances et d'expositions, des formes de circulation et de reproduction –, mais aussi des modes de perception et des régimes d'émotion » (p.10). Aussi, pour éclairer les phénomènes engagés par l'expérience esthétique, en regard des représentations de corps laids ou hors-norme, je ferai appel à différents auteurs, notamment à Ribon (1998) et à Tisseron (1997), mais plus particulièrement à Jauss (1978).

À l'intérieur de son ouvrage *Petite apologie de l'expérience esthétique* (1978), Jauss tente de réhabiliter la notion de jouissance esthétique, condamnée, croit-il, par les philosophies contemporaines de l'art. Jauss s'oppose à une vision ascétique de l'expérience esthétique et privilégie la spontanéité, la jouissance et le plaisir de l'expérience (p.141). Pour le philosophe allemand, la jouissance esthétique permet au spectateur de s'émanciper du réel et des contraintes de la vie quotidienne. Par le biais de l'expérience esthétique ce dernier peut être libéré grâce à l'imaginaire de tout « ce qui fait la réalité contraignante de sa vie quotidienne » (p.130). Jauss s'applique à légitimer la jouissance esthétique, mais surtout, et c'est ce qui m'intéresse dans cette section, il explique comment l'expérience de l'art peut libérer le spectateur et l'encourager à observer différemment le réel.

Pour que l'expérience esthétique déréalise le quotidien et opère comme un lieu propice à l'observation, elle doit permettre à l'observateur de se libérer des contraintes du réel. À ce sujet, Jauss (1978) souligne que cette libération peut s'accomplir grâce à trois axes :

[l]a conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde; enfin, – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective – la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition (p.143).

Afin de résumer l'efficacité propre de l'expérience esthétique « en tant que fonction de l'activité humaine » Jauss introduit aussi trois concepts clé de la tradition esthétique : *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis* (p.143).

3.3.1 La poiesis

Le philosophe allemand nous indique à travers le concept de *poiesis* que l'homme peut, par la création et l'imaginaire, s'approprier le monde. Il peut satisfaire, par la création, le besoin qu'il a de se sentir chez lui dans ce monde (p.143), il peut le transformer, et du même coup renouveler son regard sur ce monde. L'auteur spécifie, en citant Hegel, que l'homme, en tant que sujet libre, crée un monde nouveau pour « dépouiller aussi le monde extérieur de ce qu'il a d'étranger et de froid et pour, à travers les choses, jouir seulement de lui-même sous la forme d'une réalité extérieure ». Jauss (1978) précise que « l'émancipation de l'expérience esthétique au cours des temps modernes peut être définie comme un processus au terme duquel, libérés d'une tradition séculaire qui liait l'art conçu comme *mimésis* au cosmos, à la

nature (créé par Dieu) ou à l'Idée, l'artiste et le public conçoivent leur pratique de l'art comme une activité constructive, créatrice, comme l'exercice d'un "pouvoir poïétique" » (p.152). La puissance créatrice de l'expérience esthétique inclut donc le spectateur lui-même dans la réalité esthétique de l'œuvre. Jauss nous révèle, avec le concept de *poiesis*, qu'au contact de l'œuvre, le spectateur est appelé à construire son propre monde, à faire appel à son imaginaire et à sa propre expérience du réel et, qu'à travers cette expérience et cet imaginaire, il sera en mesure de renouveler sa perception du réel.

Le concept de *poiesis* révèle également le caractère subjectif et singulier de la perception, cette dernière n'étant pas qu'un phénomène de contemplation; la perception est plurielle, elle implique l'imaginaire et la singularité des différents regardeurs. La perception en étant multiple s'articule également à travers les différentes manières d'observer des spectateurs. En ce sens, Jauss (1978) spécifie que « ce qui apparaît à l'observateur comme perfection formelle, ou adéquation de la forme au contenu, n'est pour l'artiste qu'une des solutions possibles en face d'un problème qui en comportait une infinité. C'est pourquoi l'observateur lui-même ne doit pas non plus recevoir la beauté simplement selon l'idéal platonicien de la vision purement contemplative, mais entrer dans le mouvement que l'œuvre déclenche en lui et prendre conscience de sa liberté en face de ce qui lui est donné » (p.154). Cet aspect me semble important en regard de l'observation d'une représentation de la laideur ou de l'atypique, puisqu'il souligne que le spectateur peut être actif ; il a la possibilité d'observer autrement une réalité qui se montre à lui. Il peut regarder différemment le corps atypique, il peut nuancer sa manière d'observer les morphologies hors-normes, il peut surtout renouveler sa perception du réel. Le spectateur contemplatif fait ainsi place au spectateur actif qui adopte une position critique en fonction de l'œuvre qu'il observe. Cette dernière réflexion sur la perception nous conduit au deuxième concept clé de la tradition esthétique évoqué par Jauss, soit la question de l'*aisthesis*.

3.3.2 L'aisthesis

Si la *poiesis* souligne que l'imaginaire et la créativité du regardeur sont interpellés lors de l'expérience esthétique, l'*aisthesis* signale que l'œuvre d'art a le pouvoir de transformer la perception du regardeur. Comme l'indique Jauss, (1978) « l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude » (p.144). L'art permet ainsi d'appréhender le réel autrement, il invite à voir au-delà des *a priori* auxquels la routine du quotidien nous soumet. Jauss souligne que ce processus d'émancipation, rendu possible par l'expérience esthétique, a conduit, au cours du XVIII^e siècle, à opposer la connaissance sensible à la connaissance rationnelle (p.155). Ce qui incite Baumgarten, fondateur de l'esthétique, à revendiquer une légitimité propre de « l'horizon esthétique » à côté de « l'horizon logique » (Jauss, p.155). Cette opposition me semble intéressante, puisqu'elle souligne que l'expérience esthétique provoque une manière d'être et de percevoir en marge de la raison, ou du moins différente de l'activité quotidienne.

Si l'art permet de voir autrement un certain réel (celui du quotidien), il permet aussi de voir autrement les normes et les modèles. L'expérience esthétique devient un territoire privilégié pour mettre en perspective les préjugés et les *a priori* face aux corps laids ou atypiques. L'expérience esthétique devient aussi un lieu idéal pour nuancer notre perception engourdie par les contraintes du quotidien. Par sa capacité à provoquer une distance avec le réel, l'esthétique incite le regardeur à adopter un regard critique envers le réel et les normes qui le régissent. À ce sujet, Jauss (1978) précise, que « l'expérience esthétique, sous la forme de l'*aisthesis*, a assumé, en face d'un monde de plus en plus voué à la fonctionnalité, une tâche qui jamais encore dans l'histoire des arts ne lui était échue : opposer à l'expérience étiolée et au langage asservi d'une société de consommateurs la perception esthétique comme instance de critique du langage et de création » (p.160).

3.3.3 La catharsis

On en vient au troisième concept de l'expérience esthétique étudié par Jauss (1978), la *catharsis* (fonction de communication); sur cette question le philosophe soutient que l'homme peut, dans et par la perception de l'œuvre d'art, être libéré des intérêts de la vie quotidienne et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes et des comportements, mais aussi « recouvrer sa liberté de jugement esthétique » (p.144). Jauss insiste notamment sur la notion d'exemplarité en stipulant que la *catharsis* explique pourquoi « la transmission de normes sociales par l'exemplarité de l'art permet, face à l'impératif juridique et à la contrainte institutionnelle, de disposer d'une marge de liberté et, en même temps, de s'identifier avec un modèle » (p.162).

« L'expérience esthétique est donc toujours aussi bien libération *de* quelque chose que libération *pour* quelque chose, ainsi qu'il ressort déjà de la théorie aristotélicienne de la *catharsis* » (p.143). L'identification à un héros de la part du spectateur, comme le demande la tragédie, libère celui-ci des contraintes et des intérêts du quotidien, en déclenchant chez lui « la terreur et la pitié, affects d'autant plus purs qu'ils sont éveillés par l'imaginaire de la tragédie » (p.143). D'ailleurs, pour Aristote la *catharsis* est la suspension des affections de l'âme: l'effroi, la crainte, la peur. (Cauquelin, 1998, p.47) La *catharsis* esthétique peut donc être comprise comme l'expulsion d'un trop-plein. « L'âme naturellement disposée à éprouver certains états affectifs risque d'être déséquilibrée si elle les éprouve avec excès; l'œuvre d'art en les faisant naître en dehors des circonstances réelles, mais à propos de faits fictifs comme ceux de l'action théâtrale, leur ouvre une sorte de soupape... » (Souriau, 1990, p.344).

Toutefois, selon Jauss, le principe d'identification n'est pas exclusif au domaine esthétique, par contre ce dernier peut en augmenter les effets. La jouissance cathartique joue alors le rôle d'appât et « peut induire le lecteur ou le spectateur à

assumer beaucoup plus facilement des normes de comportements et à se solidariser davantage avec un héros, dans ses exploits comme dans ses souffrances » (p.163). Ce critère m'intéresse particulièrement, puisqu'il souligne qu'à travers la *catharsis* le spectateur peut être solidaire de la figure représentée dans une œuvre d'art, en l'occurrence un individu au corps laid ou atypique.

Jauss se questionne aussi à savoir comment l'expérience esthétique peut rester critique tout en assumant sa fonction communicative. Il répond (1978), inspiré par Kant, que « l'expérience esthétique se distingue des autres formes d'activités non seulement comme "production par la liberté", mais aussi comme "réception" dans la liberté » (p.169). En ce sens que « la faculté de jugement esthétique » peut fournir le modèle aussi bien d'un « jugement désintéressé », qui échappe aux contraintes du besoin, que d'un « consensus ouvert » non défini préalablement par des concepts et des règles » (p.169). « Consensus ouvert » en ce sens que « la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition » (p.143).

Évidemment l'expérience esthétique, tout comme l'expérience quotidienne, est influencée par le discours dominant ; toutefois le contexte de l'expérience esthétique diffère de l'activité quotidienne et peut renouveler le regard ; l'art est également un territoire privilégié où peut s'articuler un discours critique. Ainsi, l'art peut participer à la création de normes sans être condamné à se dégrader en instrument de soumission à l'idéologie dominante. Le spectateur dans et par l'expérience esthétique est appelé à être créatif, à s'émanciper, mais aussi à être critique et à participer à un discours qui ne cherche pas à fixer la norme, mais plutôt à créer un « consensus ouvert » (p.172).

En quoi la création de nouvelles normes et d'un discours « ouvert » peut-il favoriser le déplacement de la perception du corps laid ou atypique? Tout d'abord en incitant le

regardeur à se positionner sur un autre registre que celui du discours dominant et aussi en favorisant un regard subjectif. L'expérience esthétique – en tant que phénomène où la perception peut être libérée des contraintes du réel – encourage le spectateur à observer de manière singulière en dehors des schèmes et des conventions prescrites par le discours dominant. Tout d'abord, comme le signale Jauss, l'art libère le spectateur des contraintes du réel sur trois axes. Premièrement, la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre. Deuxièmement, la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde. Finalement, l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective (p.130). L'expérience esthétique encourage aussi le spectateur à voir en dehors des conventions, en premier lieu parce que l'art permet de s'approprier le monde (*poiesis*), et ce tant pour l'artiste que le spectateur. En second lieu, parce que l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses engourdie par l'expérience quotidienne (*aisthesis*). Finalement, dans et par la perception de l'œuvre, le spectateur peut être libéré des intérêts de la vie quotidienne (*catharsis*) (p.144). Le regard renouvelé par l'expérience esthétique peut ainsi être partagé et participer à un discours « ouvert ».

3.4 Protection face aux dangers du réel

Le déplacement, dans la manière d'observer la laideur, peut opérer grâce à la distance que l'art et le réel entretiennent. Bien sûr, l'art appartient au réel, mais ce qu'il représente est une réinterprétation de ce réel, une idée, un ressort fictionnel. Comme le souligne Ribon (1998), la laideur du réel « irréaliste dans la représentation artistique, non seulement elle devient inoffensive, mais la représentation à laquelle elle est soumise s'intègre dans un monde neuf offert au plaisir de notre contemplation » (p.321). L'art offre ainsi une certaine distance et nous protège des dangers potentiels du réel, dangers auxquels la laideur peut s'apparenter; « la distance

de l'art prémunit contre l'horreur du laid » (Ribon, 1998, p.321).

La représentation de la laideur fonctionne comme le judas d'une porte, elle signale et montre la laideur en protégeant le spectateur des dangers potentiels de celle-ci. Cette distance, entre l'objet représenté et l'objet en soi (laideur naturelle), semble être un élément important dans le déplacement de la perception. Est-ce que la distanciation du réel provoquée par l'expérience esthétique permettrait donc une observation plus détachée de la laideur naturelle? Les sensations que je ressens lorsque je vois un film d'épouvante ne sont aucunement celles que je vivrais si un tueur tentait de m'attaquer dans le réel. Cet exemple est évident, mais de manière plus subtile, est-ce que ce phénomène ne s'applique pas aussi à la façon d'observer la laideur naturelle dans un contexte esthétique? Si j'observe la représentation d'un itinérant dans un tableau ou un dessin, est-ce que mon mode d'observation n'est pas plus détendu que si je l'observe dans la rue au risque de me faire agresser ou demander l'aumône? Cette posture plus décontractée ne me permet-elle pas d'observer des qualités propres à l'itinérant qui m'auraient échappé dans le réel, par exemple le clair-obscur provoqué par la commissure de ses rides, les textures contrastées et dessinées par la crasse ou la mosaïque de formes et de couleurs que présentent ses habits disparates?

Le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron évoque ce sentiment de protection procuré par l'art dans son ouvrage *Psychanalyse de l'image* (1997). L'image naturelle ou artificielle nous protège comme un bouclier des dangers du réel; les images et les représentations artistiques nous offrent des lieux, des « contenants », où nous pouvons nous réfugier. Je tiens à préciser que l'œuvre d'art est un des types d'images auquel réfère Tisseron, qui y inclut aussi la télévision, la bande dessinée, les jeux vidéo, la publicité et différents types d'images issues du quotidien. Comme il le signale lui-même « [l]e mot "image" est à prendre dans son sens le plus usuel : le plafond de la chapelle Sixtine, l'emballage illustré d'un pack de lait et les informations télévisées sont, chacune à leur façon, des images » (2003, p.125).

Tisseron souligne que l'image « constitue un premier écran qui permet au système psychique de se protéger de l'effraction de l'objet » (p.165). Il précise également que retrouver les mêmes « images dans nos lieux familiers (et le mot image s'entend ici dans ses deux sens d'image matérielle et d'image psychique) participe d'une confirmation essentielle de notre identité. Nos images familières, en assurant un cadre stable à nos investissements psychiques, constituent en quelque sorte l'enveloppe familière de nos pensées et de nos émotions (p.166). Les images ont de cette façon le pouvoir de nous prémunir des dangers du réel, mais aussi des dangers qui y sont représentés. L'image, en tant qu'illusion, nous met à l'abri des menaces qu'elle peut incarner. Ainsi, comme l'indique Tisseron, « l'image n'a pas seulement le pouvoir de *représenter* un objet et celui de *l'évoquer* d'une manière mobilisatrice de transformations de soi, de l'image ou du monde. Elle a également la capacité de contenir cet objet et son spectateur dans une même enveloppe, et de donner l'illusion d'une perception partagée » (p.164). Par la fonction « enveloppante » de l'image, Tisseron souligne que l'image est un refuge, « un lieu à habiter » dans lequel nous avons la possibilité de projeter nos désirs, nos peurs, nos angoisses; en fait, l'image est un refuge où l'on peut se mettre à l'abri des dangers du réel, l'image est aussi un lieu où l'on peut s'exprimer et affronter ces mêmes dangers. Comme le précise Tisseron, « toute image continue à *envelopper* la pensée. Celle-ci, soutenue par une image, est comme le nouveau-né porté par sa mère. La pensée crée l'image, qui à son tour, porte la pensée dans une relation de complétude et de partage réciproque » (p.165).

En quoi l'analyse de l'image de Tisseron peut-elle nous aider à comprendre comment le spectateur peut transformer sa perception envers les corps laids ou atypiques? Tout d'abord, la représentation nous aide à apprivoiser la laideur ou l'atypique sans en subir les dangers potentiels; elle permet au regardeur de se familiariser avec la laideur. Si j'observe la représentation d'une femme obèse nue ou d'une personne

trisomique, je peux percevoir les qualités propres à ce type de corps sans subir les contraintes du réel : la gêne de la nudité, la peur d'être jugé, la peur de l'autre, la peur de l'atypique. Dans cette perspective l'image révèle aussi des enjeux éthiques. Je m'abstiendrai par exemple d'observer un itinérant comme si c'était un objet, autrement je deviendrais un peu voyeur. Ainsi, l'art ne fait pas que protéger du réel, il suspend l'impératif éthique qui m'empêche de regarder autrui comme je le voudrais dans la réalité. L'art permet ainsi un type de regard que le réel proscriit ou que la morale ou autrui pourrait réprouver. L'art protège du regard désapprobateur d'autrui qui pourrait, par exemple, nous surprendre en train de fixer un itinérant, une personne obèse ou une personne trisomique.

Tisseron (1997) souligne également le pouvoir de transformation des images, en stipulant que « toute image constitue le point de départ virtuel de plusieurs suites infinies de transformations qui peuvent l'affecter, elle, mais aussi son objet, son créateur ou son spectateur » (p.199). Ce pouvoir de transformation signale que l'image et la représentation artistique peuvent nuancer la perception du regardeur; dans le cas qui nous préoccupe la représentation nuancera la manière d'observer le corps atypique et hors-norme. Comme le précise Tisseron l'image est « [u]n espace à explorer, un espace qui suscite notre désir de le transformer autant que d'être transformé par lui » (2003, p.35).

Il est important de rappeler qu'avec cette recherche je tente de comprendre deux types de déplacements : celui au sein même de l'expérience esthétique, le déplacement d'une représentation de la laideur vers un objet qui peut être perçu comme beau (l'œuvre); et celui au sein de la perception du réel, le fait qu'une représentation de corps laids ou atypiques nous fasse voir autrement ce type de corps dans le réel. Il y a donc la volonté d'expliquer le phénomène au sein de l'expérience esthétique et la manière dont cette expérience peut altérer, modifier, transformer notre perception du réel. C'est d'ailleurs ce dernier aspect du phénomène que je tenterai de mettre de

l'avant dans la prochaine section. J'ai pour l'instant étudié comment l'expérience esthétique provoque une distance avec le « réel », je vais maintenant essayer de cerner comment l'esthétique transforme notre perception du « réel », notamment à travers la notion d'*a priori* esthétique.

3.4.1 *A priori* esthétique

Dans son ouvrage *Archipel de la laideur*, Ribon (1998) souligne que lorsque Constable affirme :

[j]e n'ai jamais vu une chose laide de ma vie [...] il ne veut pas dire que la beauté des choses est une propriété qui leur est inhérente; il cherche à mettre en évidence une sorte d'*a priori* esthétique de la perception; à la source même de son regard, sa vision est déjà tapissée de schèmes artistiques appliqués ensuite à la réalité extérieure (p.315).

Si je perçois, en tant qu'artiste, le potentiel esthétique de la laideur naturelle, c'est que mon regard est formé à le percevoir, il est formé par mes connaissances, mes expériences et mon environnement culturel. En effet, la connaissance de l'art et l'accumulation d'expériences esthétiques peuvent orienter la manière d'observer la laideur naturelle. La notion d'*a priori* esthétique révèle ainsi le pouvoir de l'art sur la réalité, l'influence qu'un contact accru avec le monde de l'esthétique peut avoir sur notre perception de la nature et du réel. Incidemment, la question du pouvoir de l'esthétique se pose : en quoi un contact avec l'art provoque-t-il un changement de notre perception du réel? Surtout, comment l'art peut-il moduler notre manière de percevoir la laideur naturelle? À cette interrogation, Ribon (1998) répond que de manière paradoxale la *mimésis* de l'artiste rend la représentation plus belle que son modèle, la manière et le savoir-faire de l'artiste « déréalise la nature », créant ainsi une nouvelle réalité. Si l'artiste « déréalise la nature » dans son œuvre, est-ce que le

contact avec l'art peut modifier la perception du réel ? D'un point de vue empirique, mon expérience en tant qu'artiste et amateur d'art me permet de confirmer cette hypothèse. Ma perception du réel est modulée par mes expériences et mes connaissances : lorsque j'observe un corps atypique ou laid dans le réel, je le perçois avec un *a priori* esthétique. Cet *a priori* change ma manière de regarder ce type de corps. Si par exemple j'observe une personne atteinte d'hydrocéphalie dans le métro, ma perception est ambivalente. Je conçois que cette personne a une physionomie hors-norme, mais c'est précisément la nature singulière de sa physionomie qui me rend cette personne intéressante à regarder. Par conséquent, la notion de laideur devient ambiguë : d'une part je conçois que cette personne puisse être perçue comme étant laide pour plusieurs, d'autre part c'est précisément les caractéristiques plastiques qui en font une personne hors-norme ou laide qui me séduisent. Mon regard est nourri de mon *a priori* esthétique et c'est ce schème artistique qui me permet de voir le corps différemment dans le réel. L'excitation esthétique que me provoque la vue d'une physionomie atypique ou laide est certes due à mon expérience en tant qu'artiste, mais elle est aussi redevable aux œuvres que j'ai pu observer, particulièrement celles représentant ce type de corps. Ce plaisir esthétique est également redevable, d'un point de vue sociologique, à toutes les déterminations issues de mon origine ethnique, de ma classe sociale ou de mon genre.

Comme je l'ai signalé plus tôt, l'image est pour Tisseron (1997), un « puissant levier pour nous changer nous-mêmes ou pour changer le monde » (p.200). Elle se donne comme « le point de départ d'un nombre infini de transformations possibles. » (p.198). En ce sens, l'image d'un corps laid ou atypique donne au spectateur l'opportunité de voir autrement ce type de corps dans le réel. J'insiste sur « autrement », puisque si l'image est « le point de départ » d'un nombre « infini » de transformations, voir autrement n'est pas nécessairement voir le corps atypique comme un corps « normal » ou le corps laid comme une « belle » morphologie. Voir autrement veut surtout dire de nuancer notre perception, de voir ce type de corps en

dehors des schèmes du discours dominant et surtout ne plus les confiner qu'à la laideur ou à l'anormal. Tisseron précise que le pouvoir de transformation de l'image peut toutefois être neutralisé par la banalité et le cliché : « les images sont si souvent dégradées en clichés, c'est-à-dire en images qui n'enveloppent ni ne transforment, mais qui se contentent de créer des espaces de familiarité » (p.201). C'est, à mon sens, ce que font trop souvent les représentations dominantes; offrir une image stéréotypée du corps atypique, une image qui n'a ni pouvoir critique ni pouvoir d'émancipation. À ce sujet Adorno (1964) souligne que « [l']impératif catégorique de l'industrie culturelle, ... n'a plus rien de commun avec la liberté. Il dit : tu dois te soumettre — sans préciser ce à quoi il faut se soumettre ; te soumettre à ce qui de toute façon est, et à ce que tous pensent de toute façon ; te soumettre comme par réflexe à la puissance et l'omniprésence de ce qui est. Par la vertu de l'idéologie de l'industrie culturelle, le conformisme se substitue à l'autonomie et à la conscience » (p.17). La notion d'*a priori* esthétique réfère plutôt aux images qui ont ce pouvoir critique et qui peuvent transformer la perception du spectateur. À travers cette notion, je veux surtout signaler le pouvoir que peut avoir l'expérience esthétique sur la perception du réel. Comment la représentation d'un corps laid ou atypique peut-elle favoriser une autre manière d'observer?

La notion d'*a priori* m'amène à une autre question; lorsque j'observe un corps laid ou atypique à l'intérieur de l'expérience quotidienne, est-ce que le filtre esthétique dont j'ai parlé plus tôt, n'effectuerait pas la médiation entre le corps réel observé à l'intérieur de l'expérience quotidienne et une représentation de celui-ci? Si j'observe une personne atteinte d'hydrocéphalie dans le métro, est-ce que je n'en ferai pas, en quelque sorte, une sculpture, un dessin ou une peinture virtuelle? Est-ce que le schème ou l'*a priori* esthétique ne serait pas en train de transformer la personne hydrocéphale en œuvre d'art potentielle? Ne suis-je pas en train de normaliser l'atypique, de maîtriser la nature, de la domestiquer pour lui donner une finalité, celle de l'art ? Dufrenne (1953) souligne que l'objet fabriqué par l'homme (l'œuvre) me

parle d'autrui, qu'il indique « un faire, qui l'a produit, par une certaine rigueur, un air de finalité », tandis que la nature porte en elle « la figure du hasard » (p.122). L'*a priori* esthétique ne serait-il pas, dans une certaine mesure, une manière de remettre de l'ordre dans une nature incertaine et informe (le corps laid et atypique)? Dufrenne précise que

[l']objet fabriqué porte le sceau de la norme à laquelle il a été soumis, qui a présidé à sa fabrication ; un ordre apparaît en lui, dans sa fabrication, un ordre apparaît en lui, dans la géométrie de ses formes, dans l'équilibre de ses proportions, dans la solidité de ses assises, un ordre institué par l'homme et qui a été comme un commandement pour la nature, qui a fait violence à l'anarchie des hasards (p.122).

Dans cette perspective, la notion d'*a priori* peut aussi être vue comme une forme de rationalisation (normalisation) de l'atypique, une instrumentalisation du corps atypique en quelque sorte. Il s'agit donc d'une manière de neutraliser les hasards de la nature, les hasards jugés malheureux, une manière de domestiquer la nature, dans une forme qui peut être perçue comme rassurante (l'art). La notion d'*a priori* est toutefois paradoxale, d'une part elle soulève l'idée qu'il puisse exister un schème artistique, un *a priori* qui permet de voir la laideur et l'atypique autrement, d'une manière qui soit plus riche que la norme. D'autre part, elle souligne que l'*a priori* en question puisse être une forme de normalisation. Néanmoins, ce paradoxe me semble révéler l'ambiguïté du regard face à la laideur et l'atypique. Il souligne une indécision au niveau de la perception, une indécision qui signale que le regardeur puisse être à la fois ouvert à de nouvelles expériences (voir autrement, voir autre chose) et également conservateur (normalisation, protection, faire entrer la laideur dans un cadre).

3.4.2 Les bénéfices de l'art

La notion de « bénéfice de l'art » peut également éclairer l'ambiguïté de la représentation de la laideur et nous aider à comprendre comment l'expérience esthétique peut transformer notre manière d'observer la laideur. Dans son ouvrage *Goût et dégoût* (2003), Talon-Hugon s'intéresse à la question des bénéfices de l'art; elle ne traite pas de la laideur en soi, mais étudie plutôt les affects négatifs en général. À ce sujet, elle souligne que l'art engage un phénomène surprenant en nous incitant à vouloir vivre des émotions que l'on cherche à fuir dans le réel. « Il est par conséquent étrange que l'art puisse vouloir faire éprouver ce qu'on souhaite ordinairement ne pas éprouver, et, plus encore, que ces passions soient recherchées » (p.64). Ainsi, la laideur et l'atypique, possiblement désagréables à regarder dans le réel peuvent être agréables à regarder à travers une représentation artistique. À la question, pourquoi cherchons-nous à vivre, à travers l'art, des émotions que l'on tente de fuir dans le quotidien, Talon-Hugon répond que bien que les affects négatifs soient psychologiquement déplaisants, ce déplaisir est racheté par un bénéfice supérieur. Afin d'identifier quelle est la nature de ce bénéfice supérieur, l'auteure suggère trois pistes de réflexion. Selon la première, le bénéfice serait d'ordre psychologique. Il s'agirait d'un besoin primaire qui vise à fuir l'ennui de la condition humaine. La seconde piste sous-entend que l'on puisse retirer de l'expérience des affects négatifs à travers l'art, un bénéfice d'ordre moral, car l'art nous rend plus sensible aux malheurs qu'il représente (pouvoir empathique). Le dernier bénéfice serait d'ordre cognitif. L'auteure souligne que certaines représentations artistiques peuvent être déplaisantes, mais que ce déplaisir est récompensé par l'acquisition de connaissances. L'acquisition d'un savoir pourrait « compenser un désagrément et expliquer que nous souhaitions éprouver de pareils affects *en dépit* de leur désagrément » (p.76). Talon-Hugon précise que l'indignation pourrait m'apprendre « l'injustice dont les hommes peuvent se rendre coupables, la tristesse leur finitude, le mépris leur petitesse » (p.76). À ce sujet, Blanc-Benon (2009) stipule que, dans la perspective

aristotélicienne, le plaisir que peut prendre un regardeur « même aux représentations de choses hideuses, est un indice de la dimension intellectuelle du plaisir en question... ce que nous apprécions d'abord dans une représentation ne sont pas ses "qualités esthétiques", mais l'occasion de connaître ce qu'elle nous offre » (p.44).

Revenons à la question du bénéfice d'ordre psychologique; ce dernier renvoie à la volonté qu'a l'homme d'échapper au réel, à la banalité du quotidien. L'art permet, par procuration, de vivre des émotions et des passions, parfois même dangereuses; c'est le cas des affects négatifs en général, mais aussi de la représentation de la laideur. Qu'est-ce qui nous incite donc à vouloir observer des œuvres qui peuvent potentiellement nous perturber, voire même, nous répugner? À cette question, l'historien et homme d'église Du Bos (1719/1967) répond que « les hommes souffrent encore plus à vivre sans passion que les passions ne les font souffrir » (p.11). À son tour, Talon-Hugon (2003) souligne que « l'attrait de l'émotion est plus fort que le désagrément psychologique ». L'art permet de nous émanciper du quotidien et de vivre des sensations prohibées dans le réel. L'art permet un type de regard qui peut être désapprouvé dans le réel, soit par la morale, soit par autrui. Je soulignerai que dans mon travail je suis plutôt motivé par le troisième bénéfice qui est d'ordre cognitif. C'est-à-dire que je représente le corps atypique et laid afin de témoigner de l'ambiguïté de la perception, mais aussi pour rappeler la complexité de l'expérience humaine, pour nuancer la vision binaire entre le beau et le laid ou le normal et l'anormal.

Dans ce troisième chapitre j'ai tenté de mettre en lumière comment l'expérience esthétique, et différents phénomènes qui en découlent, peuvent encourager un déplacement dans la manière d'observer la laideur et le corps atypique. J'ai démontré notamment comment l'expérience esthétique se distingue de l'expérience quotidienne. J'ai également analysé comment l'art permet de déréaliser le quotidien pour ainsi permettre au spectateur de voir le réel autrement. J'ai finalement observé

comment l'art permet, d'une certaine manière, de protéger le regardeur des dangers du réel, en suspendant, entre autres, l'impératif éthique. Il me semble maintenant important de me tourner vers les œuvres elles-mêmes pour comprendre comment les artistes et les spectateurs peuvent percevoir la laideur et l'atypique dans des représentations artistiques. Je tenterai, entre autres, de comprendre comment la représentation de la laideur et de l'atypique peut procurer un plaisir esthétique à travers la mise en scène, le style, l'attitude ou l'originalité de l'artiste. Afin d'y parvenir, j'étudierai différents types de procédés opérés par les artistes et les regardeurs dans le contexte d'une représentation de corps laid ou hors-norme.

CHAPITRE IV

TYPES DE PROCÉDÉS DE REPRÉSENTATION DE LA LAIDEUR

La laideur, du moins dans le cadre de l'expérience esthétique, ne peut être considérée que comme l'antithèse du beau. Si, ainsi que l'avance Krestovsky (1947, p.21), « [l]e beau c'est ce qui plaît », le laid, s'il n'est que le contraire du beau, est donc ce qui déplaît. Il serait pourtant inexact d'affirmer que la représentation du laid est systématiquement déplaisante au regard. L'expérience de la laideur est en effet omniprésente dans la représentation artistique, mais quelles sont les opérations engagées par l'art qui permettent ce retournement de valeur? Comment le cadre de l'expérience esthétique arrive-t-il à transformer la laideur en une expérience positive ou fascinante? C'est ce que je tenterai de cerner à travers différents types de procédés visant à représenter et percevoir la laideur : la rédemption, la transfiguration, le pouvoir empathique, le fatalisme, la perversion et la subversion. Des procédés qui mettront en relief le pouvoir de l'œuvre et ses effets sur la manière d'observer du spectateur.

L'objectif n'est pas de cloisonner ou de compartimenter les différentes postures adoptées, tant par les artistes que par les spectateurs, en regard de la représentation de la laideur, mais plutôt de comprendre comment opèrent la représentation et l'observation de la laideur. Je ne prétends pas cerner la démarche des artistes dans l'absolu, établir ces procédés servira surtout à schématiser mon propos et la manière dont ma problématique peut comprendre leurs pratiques.

4.1 La rédemption

La notion de rédemption signale une émancipation, elle suggère que l'art a le pouvoir de racheter la laideur. De quoi la libère-t-il? L'art émancipe la laideur de sa négativité, il la libère de n'être que le contraire du beau. La rédemption opère lorsque l'œuvre d'art permet de voir dans la laideur naturelle autre chose que le laid. La valeur n'est pas nécessairement inversée, le laid n'est pas assujéti à devenir beau ou positif. Le concept de rédemption sous-entend que notre manière d'observer la laideur en soi est modifiée par la représentation artistique d'une chose laide. Il y a une incidence sur notre perception de la laideur naturelle.

4.1.1 Le phénomène de rédemption chez Géricault

Le travail de Géricault, d'une manière générale, ne traite pas de la question de la laideur, cependant l'atypique se trouve de façon sporadique dans son œuvre, notamment à travers sa série de dix *Portraits d'aliénés* réalisés entre 1819 et 1822. Comme le soulève Vaughan (1994), « l'ambition avouée de Géricault était de briller, éclairer, étonner le monde » (p.232); la série des aliénés illustre cette volonté de surprendre et de traiter de sujets qui bousculent les conventions.

L'historien d'art et spécialiste de l'œuvre de Géricault, Bruno Chenique, soutient dans un documentaire consacré à *La Monomanie de l'envie* (Chapoutier, 2008), la toile la plus célèbre de la série, que l'artiste respecte son sujet « puisqu'il n'est ni idéalisé ni caricaturé. » Dans cette perspective, la série des aliénés de Géricault tente de « pervertir le système de la représentation officielle du portrait. » Il bouscule la « hiérarchie des genres » et la représentation de la folie. Comme le souligne l'historien d'art Lorenz Eitner (1991), ces portraits sont sans équivalent dans l'art de cette période, il s'agit des premières œuvres à refléter la nouvelle attitude envers

l'aliénation (p.340). Les médecins de l'époque ont découvert que la folie n'est pas qu'un dérangement de l'esprit, ni une forme de possession, mais un phénomène naturel qui se manifeste par des symptômes visibles et qui peut être soigné. Tel que l'indique Eitner, les *Portraits d'aliénés*, par leur objectivité austère, « s'écartent des modes de représentation traditionnels des fous, habituellement assimilés à des personnes possédées du démon, des monstres furieux ou des bouffons absurdes » (p.340).



4.1 Théodore Géricault, *La Monomane de l'envie*, peinture, 1819-1821.

Dans cette série, Géricault ne peint pas une jolie femme ou un bourgeois, mais des aliénés auxquels il accorde la dignité du portrait; c'est dans cette perspective que je considère les tableaux d'aliénés de Géricault comme une forme de rédemption de la laideur. Il ne peint pas la folie dans ce qu'elle a d'extravagant, les visages ne sont pas tordus, affectés ou en train de grimacer, les cheveux ne sont pas entremêlés ou hérissés. Au contraire il représente les personnages de manière sobre et nuancée, le

fond est noir et le visage éclairé accentue leurs physionomies et leurs personnalités. Il affranchit les protagonistes de leur anonymat, il les extirpe de l'asile pour les exposer au regard. Comme le précise Eitner (1991), Géricault « a eu assez de prévenance pour prêter la plus grande attention à des babioles personnelles comme un bonnet, un châle ou un col de lin afin d'individualiser les modèles et de préserver ainsi leur dignité » (p.338).

Les aliénés ne sont pas pour autant idéalisés et représentés comme des personnes saines; *La Monomanie de l'envie*, par exemple, est pauvrement habillée, ses cheveux sont décoiffés, son regard est sombre et ses yeux sont injectés de sang. Toutefois, la lumière du visage est éclatante et le savoir-faire du peintre est mis à contribution pour donner de cette femme une représentation digne et respectueuse. Comme le souligne Vaughan (1994) au sujet de cette série de portraits, « l'émotion est suscitée par la franchise de l'observation, par l'aptitude à décrire sans se dérober » (p.243). Vaughan précise également que Géricault a su montrer, dans une époque de désenchantement, que l'étrangeté et l'actualité n'étaient pas des sujets mineurs.

En immortalisant les aliénés sur la toile, Géricault montre de la folie autre chose qu'une altérité dangereuse et menaçante, il l'humanise. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que les portraits ont été réalisés à la fin de sa vie, alors que, malgré son jeune âge, sa condition physique et financière se dégrade; ce qui a peut-être aiguisé sa sensibilité et son empathie pour les infortunés. C'est d'ailleurs cet humanisme, manifeste dans les dix *Portraits d'aliénés*, qui m'amène à postuler que cette série de Géricault participe au phénomène de rédemption. Elle peut favoriser l'acceptation des malades mentaux en encourageant le spectateur à poser un regard plus nuancé sur la folie et l'aliénation.

Il serait important de rappeler que les différents types de représentations et leurs effets sur la perception des spectateurs discutés ici ne sont pas des catégories

étanches. Plusieurs types de procédés peuvent être convoqués simultanément lors de la perception d'une même œuvre; ainsi cette série sur les aliénés de Géricault pourrait également s'apparenter au fatalisme. Je n'entends pas ici parler de fatalisme comme d'un déterminisme indépendant de la volonté humaine (volonté divine, puissance surnaturelle, destin). Je considère plutôt le fatalisme dans sa dimension pessimiste, particulièrement en regard de la nature humaine. Je reviendrai plus tard sur la notion de fatalisme à travers l'œuvre de Goya. Pour l'instant, l'objectif est de souligner que les artistes peuvent déployer différents procédés pour représenter la laideur et le corps atypique et que les regardeurs observent de différentes manières ces représentations de la laideur et de l'atypique. Ces procédés renvoient ainsi à l'hétérogénéité et à l'ambiguïté du regard face au corps atypique.

4.1.2 Le phénomène de rédemption chez Diane Arbus

Le phénomène de rédemption se traduit également dans le travail d'artistes contemporains, notamment celui de la photographe Diane Arbus qui dans son œuvre extrait le difforme du monstrueux et le réintègre dans la communauté humaine. Comme l'indique Corbin et al. (2006, p.267), le travail d'Arbus nous montre que « l'anormal est une affaire de perception, le stigmaté réside dans l'œil de celui qui observe ». Dans les images d'Arbus l'individualité du modèle représenté l'emporte sur son caractère atypique ; ses photographies nous montrent avant tout des personnes. Les morphologies hors-normes peuvent y être observées, mais de multiples façons, elles ne sont plus confinées au monstrueux. L'écrivain et critique Patrick Roegiers (1985) rappelle au sujet des photographies de nains que « son intention n'était pas de traiter un sujet original ou insolite, mais d'attirer l'attention sur la condition et le statut des nains » (p.29). Arbus elle-même précise qu'il y a « des choses que personne ne verrait » si elle ne les avait pas photographiées (Roegiers, p.37).

Il y a certainement aussi une part d'empathie dans le travail d'Arbus, mais l'effet de ses images me semble plus près de la notion de rédemption, en ce sens qu'elles provoquent chez le spectateur, chez moi du moins, une relation d'intimité avec le sujet représenté. Ses images ont le pouvoir de faire croire au spectateur que le sujet se révèle à lui, qu'il ne lui est pas inconnu. Cet effet me donne l'impression que l'œuvre d'Arbus peut transformer le regard du spectateur. Elle nous permet de voir les morphologies hors-normes comme des corps qui nous sont familiers (p.78). Rogiers spécifie qu'« en fondant son œuvre sur la beauté de la laideur, elle allait tenter de restituer au monstre son rapport social tout en se servant de lui pour remettre en cause un certain type de beauté imposé comme modèle » (p. 39).

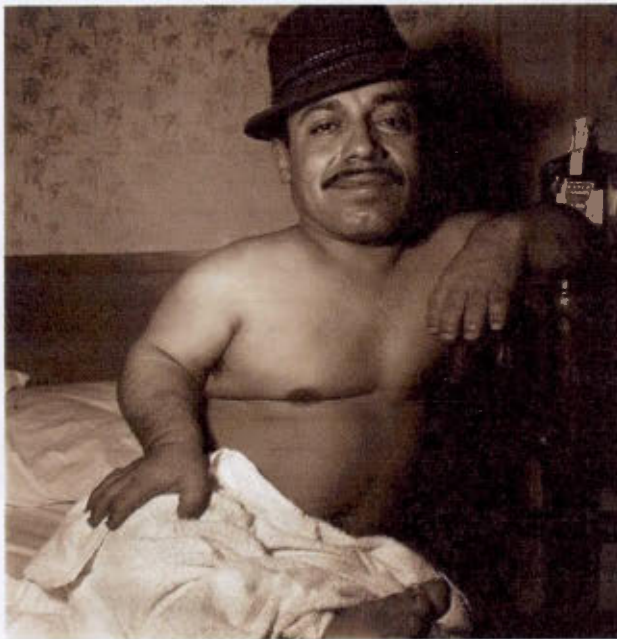
Cette opinion n'est pas partagée par tous, dont Susan Sontag qui dans *l'Amérique à travers le miroir obscur des photographies* (1983), se révèle très critique à l'endroit du travail d'Arbus. Elle juge que l'œuvre de la photographe est antihumaniste et n'invite pas le spectateur à « s'identifier avec les parias et les misérables qu'elle a photographiés » (p.49). Sontag perçoit les modèles d'Arbus comme « un assortiment de monstres et de cas limites : laids pour la plupart, affublés de vêtements grotesques ou disgracieux » (p.49) tandis que l'œuvre de la photographe « montre des gens pathétiques, pitoyables autant que repoussants, mais elle ne suscite aucun sentiment de compassion » (p.50). L'essayiste reproche surtout à l'artiste de poser un regard naïf sur les sujets qu'elle photographie. Elle reconnaît toutefois, même si cela ne mène pas à une libération, que le travail d'Arbus fait « évoluer la morale » (p.58). Il nous habitue en quelque sorte à l'intolérable, en ce sens elle admet que le travail d'Arbus peut changer notre perception.

Un point de vue qui diffère radicalement du mien puisque je ne perçois aucunement dans le travail de Arbus une vision misérabiliste et méprisante des exclus et des

anormaux. Au contraire, son travail m'apparaît plutôt empathique et positif dans sa manière de représenter la différence. Les monstres de foire et les personnes aux morphologies hors-normes seront dès le début de sa carrière d'artiste les sujets qui vont intéresser Arbus. Elle va tour à tour photographier des géants, des obèses, des handicapés mentaux, des nains, des alcooliques, des travestis, ainsi que des personnes recouvertes de tatouages ou aux visages contrefaits. Arbus nous les présente comme des êtres extraordinaires et fantastiques sans nier leur réalité; en fait, dans son travail, c'est plutôt le réel qui prend la forme du rêve ou du fantastique. Elle dévoile, à travers la représentation de corps hors-normes, la nature fantastique du réel. Arbus exprime elle-même son souci de témoigner du réel : « je ne prétends pas qu'on puisse rendre la réalité exactement comme elle est, mais on peut s'en approcher davantage. » (Arbus citée par Roegiers, 1985, p.74) Elle précise également cette ambivalence entre le rêve et le réel lorsqu'elle stipule :

« Il y a des gens singuliers qui apparaissent comme des métaphores ou plutôt, à côté de ce que nous pourrions être, qui répondent à une conduite inversée par une autre croyance, auteurs et héros d'un rêve réel par le moyen duquel notre propre courage et nos certitudes sont testés et mis à l'épreuve; c'est ainsi que nous devons tous nous demander ce qui est véritable et inévitable et possible et aussi ce qu'il advient de ce que nous aurions pu être » (Roegiers, p.45).

Arbus signale non seulement combien le corps atypique peut être extraordinaire et combien le rêve et le réel peuvent se confondre, mais elle évoque également l'ambiguïté de la perception en regard du corps atypique. Particulièrement en soulignant que ces modèles peuvent être perçus comme des métaphores, comme des êtres singuliers qui peuvent être observés autrement qu'à travers le discours dominant.



4.2 Diane Arbus, Laura Morales, photographie, 1970.

Je tiens à souligner que contrairement à Arbus qui s'intéresse à la vérité et aux conditions sociales des individus, je m'intéresse avant tout au corps d'un point de vue formel, au pouvoir esthétique et évocateur des corps atypiques, aux qualités plastiques des corps obèses, des trisomiques ou d'une pilosité exacerbée. Ce qui m'intéresse, c'est de mettre de l'avant la richesse matérielle du corps, les courbes, le gras, la texture de la peau d'une femme obèse. Avant de faire le portrait d'individus, je tente plutôt de faire celui d'un corps. Toutefois, je rejoins Arbus sur la volonté de rendre compte d'une ambivalence entre le réel et l'extraordinaire, en ce sens que je perçois également les corps atypiques comme des morphologies étonnantes. C'est d'ailleurs une des raisons qui expliquent ma volonté de les représenter généralement de manière réaliste puisque ces corps me semblent fantastiques en soi. À travers mon travail j'aspire à témoigner de mon regard envers le corps atypique, je tente de représenter les morphologies hors-normes telles que je les perçois dans le réel, c'est-

à-dire fascinantes et séduisantes. Ce qui m'intéresse, c'est de communiquer ce qui m'émeut dans les physionomies atypiques ou laides. Si je représente une personne trisomique, je mets en valeur les qualités plastiques propres à ce type de corps, les yeux en amandes, la bouche pâteuse ou les doigts boudinés.

C'est notamment cette volonté de rendre compte du caractère fantastique des corps atypiques qui m'amène à considérer le travail d'Arbus, et en partie le mien, comme des pratiques qui opèrent le phénomène de rédemption. En ce sens que le travail d'Arbus, comme le mien, tente d'exprimer l'ambivalence du regard envers la beauté et la laideur du corps. À ce sujet, Arbus énonce que ses modèles sont une « source d'émerveillement ou d'angoisse, que le monstre, nanti du pouvoir de séduction que détiennent les êtres ambigus, ne provoque pas seulement le malaise, la peur ou le dégoût » (p.45). Je me reconnais dans ces mots, au sens où, comme la photographe américaine je veux témoigner, dans mon travail, de cette perception ambiguë des corps hors-normes ; je veux souligner leurs qualités esthétiques tout en étant conscient qu'ils peuvent être perçus comme disgracieux par certains.

Je ne sais pas si Arbus avait la volonté de transformer le regard, mais, selon moi, son travail encourage le spectateur à observer différemment les corps atypiques ; à travers son œuvre ceux-ci deviennent fantastiques et séduisants. En passant beaucoup de temps avec eux et en apprenant à les connaître, Arbus s'investissait personnellement envers les modèles qu'elle photographia. C'est d'ailleurs ce qui l'a aidée à donner aux corps anormaux une forte présence identitaire, c'est aussi ce qui provoque le rapport intime que le spectateur peut ressentir envers les sujets qu'elle représente. De même, elle encourage le spectateur à observer différemment l'anormal et l'atypique dans le réel. En ce sens elle favorise l'émancipation des personnes ayant des corps atypiques.

4.1.3 Marc Quinn et le phénomène de rédemption

Dans le travail de Marc Quinn, la rédemption s'affirme surtout, à mon avis, par sa volonté de donner un espace de représentation au corps atypique. Une volonté qui s'exprime particulièrement dans son œuvre *Alison Lapper Pregnant* (2005), qui représente l'artiste anglaise du même nom, née sans bras et avec de courtes jambes, enceinte et nue. La sculpture, réalisée en marbre, a été présentée sur le socle vide de la place publique londonienne du Trafalgar Square de 2005 à 2007. Comme le remarque Millett (2008), à travers cette œuvre, Quinn souligne le droit qu'a cette femme handicapée d'être représentée comme une personne dynamique et un être sexuel qui peut mettre au monde un enfant (p.2). Quinn soulève ainsi, à travers l'art public, des questions de représentation sociale et artistique autour de la visibilité et de l'invisibilité de certains membres de la société. Pourquoi les personnes aux morphologies atypiques sont-elles si peu représentées dans les médias dominants? Pourquoi, lorsqu'elles le sont, ce n'est trop souvent que de manière stéréotypée? Finalement, pourquoi les corps atypiques ne sont-ils presque jamais représentés dans la sculpture publique?

La sculpture publique traditionnelle, nous explique Millett, n'a pas pour fonction d'être critique ou de susciter la controverse, elle est plutôt le reflet des valeurs dominantes. Millett remarque que l'art public a été pensé pour avoir des effets « civilisateurs » et créer l'harmonie sociale, mais aussi pour favoriser le consensus et aplanir les tensions (p.3). Dans ce contexte il n'est pas surprenant que les figures héroïques soient plus populaires que les handicapés dans la sculpture publique. Dans le cas de l'œuvre de Quinn, sculptée dans un marbre italien précieux et déposé sur le socle magnifique d'une des plus grandes villes d'Europe, Alison Lapper prend la place de cette figure héroïque. Lapper, elle-même, remarque qu'il est rare de voir des personnes handicapées dans la vie quotidienne et encore moins nues, enceintes et fières (Millett, 2008, p.4). Elle mentionne aussi que la sculpture de Quinn signale que

le corps handicapé peut être aussi beau et valable que n'importe quelle autre forme. Millett précise que le travail de Quinn peut encourager le spectateur à remettre en question sa perception de « l'idéal », tout en interrogeant les idéaux que Lapper est censée représenter (p.4).



4.3 Marc Quinn, Alison Lapper Pregnant, sculpture, 2005.

Tout comme l'œuvre *Alison Lapper Pregnant* (2005), la série *The Complete Marbles* de Quinn donne une image positive des handicapés, notamment grâce à des poses valorisantes. Les personnages, encore ici sculptés dans un marbre italien, adoptent différentes postures qui leur confèrent une certaine noblesse; on peut penser à *Kiss* (2001), pastiche de l'œuvre de Rodin du même nom, où sont représentées deux personnes handicapées dans une étreinte amoureuse. On peut aussi penser à *Stuart Penn* (2000), représentant un homme qui de manière sportive donne un coup de pied dans les airs à l'aide de sa jambe amputée jusqu'au genou ou à *Helen Smith* (2000) qui nous montre une femme frappant dans le vide, à la manière d'un boxeur, avec ses deux bras amputés des mains. Dans le travail de Quinn l'image du handicap n'est

aucunement misérabiliste, elle est plutôt salvatrice et encourage, à mon sens, le spectateur à observer différemment les personnes handicapées. Elles ne sont pas représentées comme des êtres fragiles et isolés, elles sont plutôt rayonnantes, fières et actives.

Cette représentation positive du handicap qui, comme je l'ai souligné plus tôt, s'apparente à la figure héroïque, peut toutefois révéler certains dangers, notamment celui d'enfermer les personnes handicapées dans un autre stéréotype, soit celui du « super infirme ». Cette posture s'incarne à travers différents personnages; on peut penser à celui de Raymond Babbitt dans le film *Rain Man* (1998) ou à l'écrivain et peintre irlandais Christy Brown représenté à l'écran dans le film *My Left Foot* (1998). Le handicap est, entre autres, présenté comme un défi que la personne doit surmonter si elle veut être normale. L'attention est ainsi donnée à un individu qui arrive à maîtriser son handicap au détriment des autres qui doivent vivre avec le leur, et on renforce également l'idée que le handicap peut être surmonté si on le veut vraiment. Toutefois le travail de Quinn me semble éviter ce piège, particulièrement grâce à son caractère subversif. La représentation ne peut être réduite à un stéréotype puisqu'elle pose certaines questions morales; on peut penser, dans le cas d'*Alison Lapper Pregnant* (2005), au droit à la procréation des personnes handicapées. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles la sculpture a suscité la controverse. Alison Lapper (Millet, 2008) attribue elle-même cette controverse à une société déjà prude face à la nudité en général, mais encore plus s'il s'agit d'une femme handicapée et enceinte (p.10). Ce qui a le plus choqué était d'ailleurs la possibilité qu'elle donne naissance à un enfant ayant le même handicap. La capacité de Quinn à représenter le handicap de façon positive m'amène donc à le percevoir comme un artiste faisant appel au procédé de la rédemption.

4.2 La transfiguration

Rodin (1911/2007) stipule au sujet de la représentation de la laideur qu'un grand artiste ou un grand écrivain « transfigure » la laideur « d'un coup de baguette magique » parvenant ainsi à en faire « de la beauté » (p.31). La transfiguration, du latin *transfiguratio*, signifiant métamorphoser, sous-entend un changement, une transition. Dans ce sens le concept de transfiguration diffère de celui de rédemption qui vise à racheter la laideur. Si la rédemption change notre perception de la nature, si elle modifie notre regard envers la laideur naturelle, la transfiguration montre autre chose que la nature, elle la transforme. Ribon (1998), au sujet de la transfiguration, stipule que ce que nous aimons dans une œuvre d'art représentant un corps atypique ou laid c'est la *mimésis* élaborée par l'artiste, son originalité, sa capacité à représenter la laideur et non la chose en soi. La laideur naturelle est ainsi « re-présentée » dans l'espace esthétique, elle est « recadrée », et transformée par l'objet artistique. La laideur de la personne représentée ne change pas, c'est l'œuvre et le contexte qui nous font voir autrement la laideur, ce sont les qualités esthétiques et les manières de représenter déployées par l'artiste qui sont admirées. L'artiste ne change pas la laideur en soi, il la représente, et c'est son talent à le faire que nous admirons. La transfiguration porte plus sur la manière de représenter que sur le sujet de la représentation. En d'autres termes la laideur n'est plus le sujet, c'est la manière dont la laideur est représentée qui le devient.

Dans un registre qui tient plus de l'horreur que de la laideur, lorsque nous observons la représentation d'un corps décapité peint par Géricault, les *Têtes de Suppliciés* (1818), par exemple, nous admirons rarement la beauté et la grâce d'une tête arrachée, ce sont plutôt les qualités esthétiques propres au travail de l'artiste qui nous touchent. Le phénomène de transfiguration opère dans ce sens; il ne s'agit pas d'admirer ce qui est représenté, mais plutôt la manière dont la chose est représentée. L'œuvre de Géricault opère le phénomène de transfiguration, mais elle peut

également agir sur un autre registre, tout comme c'est le cas pour la série des aliénés : elle peut aussi être perçue d'un point de vue éthique. C'est-à-dire que son œuvre en transgressant les règles de ce qui est digne ou non d'être représenté, peut sensibiliser le regardeur à certains aspects de la condition humaine. Elle peut avoir un impact sur sa manière de percevoir certains types de personnes (les aliénés) ou certains phénomènes (la mort, l'exécution capitale). L'art peut ainsi avoir un impact sur la manière dont nous regardons le monde, il peut, par empathie, nuancer notre perception du monde, comme nous le verrons plus bas.

Ceci dit, une tête arrachée, comme un corps laid en général, peut aussi posséder des qualités esthétiques. Les couleurs, les textures, la lumière ou les contrastes peuvent être stimulants d'un point de vue esthétique, malgré l'horreur de la scène. Bacon souligne dans ses entretiens avec Sylvester (2013, p.58), la grande beauté de la couleur de la viande qu'il voit dans les abattoirs et les boucheries. On peut également penser au travail de l'artiste Andres Serrano et à sa série *La Morgue* (1992), dans laquelle il représente divers cadavres photographiés dans une morgue. Le cadrage serré, le clair-obscur, les références au caravagisme contribuent à rendre l'image de personnes décédées, parfois très violemment (noyées, suicidées, brûlées), très riche sur le plan visuel. Il serait douteux d'affirmer que les corps qui y sont représentés sont beaux; toutefois, il est possible d'admirer la manière dont ceux-ci sont photographiés.

Les exemples mentionnés plus haut réfèrent surtout à des représentations violentes du corps humain, pour ne pas dire clairement à la mort et à l'abjection du cadavre. Dans cette perspective, le phénomène de transfiguration est peut-être plus explicite. Toutefois ce dernier fonctionne également en regard de la représentation de la laideur naturelle. Pensons, entre autres, au tableau, *Vieille femme grotesque* (vers 1513) du peintre flamand Quentin Metsys. L'œuvre représente une vieille dame, possiblement la comtesse Margarete Maultasch, peinte de manière réaliste et habillée de vêtements

luxueux, ce qui ne cache en rien sa laideur évidente. Malgré un corset révélant des seins proéminents, les traits de son visage sont très masculins; ils s'apparentent presque à ceux d'un ogre. La laideur, dans ce tableau, est à la limite de la caricature, et si la femme représentée a réellement eu cette physionomie, il serait risqué de croire que l'œuvre puisse transformer la perception de sa laideur dans le réel. Cependant, l'habileté d'exécution, la qualité du drapé et la justesse des couleurs révèlent la virtuosité de Metsys. Dans ce tableau, le phénomène de transfiguration est provoqué par les qualités formelles et les manières de représenter déployées par l'artiste, qui transforme la laideur de la personne représentée en une œuvre admirable. Dans cette optique, la transfiguration est le procédé qui éloigne le plus le regardeur du modèle et du contenu de la représentation, pour plutôt porter son attention sur la forme, sur l'œuvre comme telle. Elle est dans une certaine mesure à l'opposé de l'empathie, dont je traiterai maintenant, en ce sens qu'elle nous « désensibilise » à la laideur de la comtesse, au pathos du cadavre.

4.3 Le pouvoir empathique

La notion d'empathie signale un mouvement de soi vers l'autre, elle suggère la compassion et la capacité du spectateur à se mettre à la place du sujet représenté. Talon-Hugon (2003) indique, au sujet du pouvoir empathique de l'art, qu'il confère une dignité esthétique « non seulement à la représentation de ces objets, mais encore à leurs référents naturels » (p.16). La notion d'empathie est également soulevée par Ribon (1998), qui stipule que l'artiste, lorsqu'il représente la laideur, fait preuve d'une sensibilité généreuse. « Rares sont les artistes qui refusent d'accorder leur sympathie, leur indulgence ou leur complicité à la laideur des personnages qu'ils ont tirés du réel pour les représenter » (p.354). Je peux aussi être empathique parce que je partage une condition ou que mon vécu, mes expériences, ma sensibilité m'ont appris à être sensible à une condition. Je peux être empathique sans avoir d'idéal moral et

vertueux, tandis que pour avoir la volonté de racheter la laideur il faut avoir un idéal moral. Il faut vouloir changer la perception sur un phénomène.

Dans une certaine mesure nous pouvons penser à Velasquez comme à un peintre empathique, puisqu'il peint avec la même dignité les bouffons, les nains et les idiots, que le roi. Un roi qu'il peint parfois, à l'inverse, dans sa banalité, voire même dans son déclin. La grande proximité entre Philippe IV et Velasquez aura permis à ce dernier de donner une image plus réaliste et moins flatteuse d'un souverain. Comme le souligne Bennassar (2010), « Philippe IV n'a jamais rien fait pour que les portraits de son peintre favori donnent une image plus flatteuse de lui-même. Comme s'il respectait la liberté de l'artiste et sa fidélité au modèle naturel » (p.221).

4.3.1 Le phénomène d'empathie chez Rembrandt

L'empathie c'est également faire preuve d'ouverture, c'est voir et accepter l'humanité dans une altérité dissemblable. Lorsque Rembrandt peint la vieillesse, il la peint avec générosité et dignité, il en accentue la force esthétique. Grâce à des empâtements, il met en relief les visages ridés, la peau qui s'affaisse, les cheveux gris et rugueux; en fait, il peint la vieillesse dans sa normalité, dans son humanité. Il ne représente pas la vieillesse pour signaler autre chose, il ne tente pas non plus de la dissimuler ou de l'embellir, ni de l'enlaidir d'ailleurs. Il peint la vieillesse, en tant que phénomène humain beau et laid à la fois. Comme le souligne Ribon (1998), au sujet des « figures humaines hantées et entamées par le travail du temps » peintes par Rembrandt, « rien ne se trouve définitivement laid et toute laideur naturelle se trouve, par la générosité de l'art, dans l'attente du beau » (p.55).

La vieillesse appartient à une catégorie à part dans le catalogue des formes de laideur. Elle n'est pas laide en soi et n'est certainement pas atypique puisque nous sommes

tous condamnés à la vivre un jour. Par contre, il ne serait pas imprudent de dire que la vieillesse peut être perçue comme une forme de laideur. La jeunesse est plus communément appelée à revêtir les traits de la beauté, le corps usé étant généralement exclu du domaine du beau, particulièrement dans sa nudité. Comme le souligne l'anthropologue David Le Breton (1990), « la vieillesse rappelle la précarité et la fragilité de la condition humaine [...] Il faut aujourd'hui, sinon ne pas mourir, disparaître très vieux avec un visage d'éternelle jeunesse » (p.210). Ceci étant dit, je considérerai de ce point de vue les tableaux que Rembrandt a fait au sujet de la vieillesse; ils ne sont pas laids en soi, mais peuvent être perçus comme appartenant au domaine de la laideur.



4.4 Rembrandt, Autoportrait avec béret et col droit (détail), peinture, 1659.

Ainsi que le signale le professeur de littérature Gérard Dessons dans son essai *Rembrandt, l'odeur de la peinture* (2006), Rembrandt est considéré par plusieurs de ses contemporains comme un peintre de la laideur (p.11). Fromentin dira de lui que « Comme artiste épris du beau, il a donné des choses de la terre quelques idées fort laides » (1876/1972, p.259). Le peintre et écrivain ajoutera toutefois : « On n'a pas

remarqué qu'il regardait ailleurs. » Cet ailleurs m'apparaît justement être le pouvoir esthétique de la laideur, Rembrandt est certainement sensible à ce pouvoir, sensible aux qualités plastiques de ce qui peut être perçu comme un défaut puisqu'il met en relief et accentue ce défaut grâce aux empâtements, à la lumière et à la couleur.

Ironiquement, ainsi que Dessons (2006) en rend compte dans son ouvrage sur Rembrandt, la manière de faire du peintre sera autant critiquée que le choix de ses modèles, les deux seront perçus comme disgracieux par plusieurs de ses contemporains. « Sir Joshua Reynolds, à la fin du XIX^e siècle, se fera encore l'écho de ce sentiment. Devant *Suzanne et les vieillards* (1647), il trouvera "très étrange que Rembrandt se soit donné tant de peine pour exécuter finalement une figure si laide et si peu réussie" » (p.11).

En dépit de ces critiques portant sur à la manière de faire et aux modèles représentés par le peintre hollandais, Rembrandt occupe aujourd'hui une place de premier plan au sein de l'histoire de l'art et sa pertinence n'est plus remise en doute. Par conséquent, la lecture de la place qu'occupe la laideur, en tant que sujet dans son œuvre, doit se faire en regard de l'ensemble de sa production artistique. En ce sens, il a conféré la même dignité aux vieillards qu'à ses autres modèles plus jeunes et plus séduisants, il les a peints avec une lumière et des couleurs tout aussi éclatantes. C'est dans cette optique que je reconnais en Rembrandt un peintre empathique, sensible aux qualités esthétiques de la vieillesse. D'autant plus qu'il a réalisé plusieurs autoportraits à la fin de sa vie, qui n'ont rien de complaisant. Gombrich (2006) mentionne à ce sujet que l'artiste « n'était pas beau et il n'a certes jamais essayé de le déguiser. Il s'étudiait dans un miroir avec une sincérité absolue, et cette sincérité est infiniment plus précieuse que n'importe quelle beauté » (p.319). Rembrandt a peint et dessiné son portrait plus d'une centaine de fois; il l'a fait de son jeune âge jusqu'à la fin de sa vie, à soixante-trois ans. Ses derniers autoportraits nous présentent un homme aux traits usés et à la chair fatiguée; il se peint avec la même sincérité à l'égard du temps qui

passé qu'il a peint d'autres modèles d'un âge avancé. Dans cette perspective Rembrandt est empathique puisqu'il se reconnaît dans la laideur que peut revêtir la vieillesse, il s'identifie à cette laideur, il la comprend.

La photographe Marrie Bot procède de façon similaire, lorsqu'elle représente des couples de personnes âgées dans des scènes intimes et sensuelles. Ceux-ci sont généralement nus ou en sous-vêtements, en train de faire l'amour, de s'embrasser ou de se caresser. Ce qui surprend dans ces photographies, particulièrement *Liesbeth (76) and Cor (70)* (2001), c'est la sensualité des corps : leur nudité n'a rien de disgracieux ou de choquant. La nudité et l'érotisme de la jeunesse étant abondantes dans les médias, il y a un certain émerveillement à voir des seins et des fesses de personnes âgées. La sexualité des personnes âgées, presque aussi taboue que celle des enfants, se voit généralement dissimulée aux regards. En ce sens, l'artiste néerlandaise fait preuve d'empathie en nous montrant ce qui est trop souvent caché.

4.3.2 Faire laid : Franz Xaver Messerschmidt

L'artiste Franz Xaver Messerschmidt, précurseur du romantisme, témoigne aussi grâce à sa série de têtes de caractère, les « Kopfstücke », d'une forme d'empathie ainsi que d'une fascination pour l'étrange et l'informe. Ces études de caractère représentent diverses mimiques et contorsions de visages humains. La grimace n'est pas une forme de laideur en soi, mais comme nous l'avons vu plus tôt, l'asymétrie et la difformité participent du concept de laideur. En ce sens, les sculptures de Messerschmidt, sans être laides, nous signalent la curiosité de l'artiste envers l'atypique et l'insolite. La représentation de contorsions physiologiques n'est pas non plus nouvelle au XVIII^e siècle ; tel que le souligne Laurent Wolf (2011), « les peintres étaient déjà confrontés à la représentation des expressions humaines liées au

bien et au mal, en particulier dans les représentations du Jugement dernier où sont figurés simultanément les hommes qui iront au paradis et ceux qui sont condamnés à la géhenne » (p.391).

Comme le précise Vaughan (1994), « Messerschmidt appartenait à une génération d'hommes d'Europe centrale poussée à donner libre cours à ses émotions et convaincue que l'expression était la clé de la révélation » (p.47). L'artiste a également connu de graves problèmes de santé qui le portent à croire qu'il est persécuté par des esprits malins. Sa série de têtes de caractère n'est pas sans rappeler la pseudo-science qu'est la physiognomonie, qui soutient que la physionomie d'un individu révèle son caractère et sa personnalité. Avec ses têtes de caractère, l'artiste met de toute évidence l'accent sur l'expression et les états d'âme, bien qu'il a y chez Messerschmidt un intérêt prononcé pour la déformation du visage en soi et pour l'exagération. L'œuvre N°9 (après 1770) de la série des « têtes de caractère », par exemple, nous donne à voir un visage masculin au crâne chauve; le visage est un peu avancé par rapport au cou et les veines de ce dernier sont très apparentes, les rides du front sont également très prononcées, les yeux semblent perplexes et l'expression de la bouche s'apparente à la gueule d'un molosse. Le caractère général paraît ambigu et non qualifiable, et le fait que la tête soit isolée renforce cette impression. C'est dans cette perspective qu'à mon sens, le spectateur est amené à se concentrer sur la déformation du visage et sur les qualités formelles d'une physionomie grimaçante, plutôt que sur une mimique qui signifierait autre chose qu'elle-même. La série de têtes de caractère, produite en partie lorsque l'artiste est sans le sou et vit des problèmes de santé, porte à croire que c'est entre autres par empathie pour la folie que Messerschmidt a créé ces visages curieux et grimaçants. Comme le signale Wolf (2011) « [l]a réalisation de ces têtes aurait eu pour l'artiste une fonction à la fois thérapeutique (maîtriser ses hallucinations, ses phases délirantes) et cognitive (constituer un tableau idéal des expressions) » (p.389).

4.3.3 Jenny Saville et le phénomène d'empathie

Dans sa thèse de doctorat, Élène Tremblay (2010) étudie comment les représentations artistiques du « corps éprouvé » peuvent provoquer un double mouvement entre saisissement et dessaisissement de l'empathie. Elle met en lumière les stratégies mises en place par des artistes actuels (Donigan Cumming, Sam Taylor-Wood et Gillian Wearing) afin de susciter l'empathie du spectateur qui, dans une posture cynique, éprouve souvent peu d'empathie envers autrui. Toutefois, elle précise que l'expérience esthétique en art contemporain est un territoire particulier et privilégié pour confronter le spectateur à ses réactions empathiques envers les corps éprouvés et défaillants. (p.10) Tremblay indique également que « [l]'image d'autrui en souffrance et vulnérable, devient le lieu par excellence pour la mise en mouvement de l'empathie et son observation » (p.89).

Dans cette perspective on peut penser à la pratique artistique de l'artiste Jenny Saville qui procède de manière empathique. Meagher (2003) signale que le travail de Saville ne repousse pas les limites de la beauté, il est plutôt l'émergence d'une esthétique du dégoût qui propose de nouveaux modèles pour questionner l'expression de la féminité (p.24). Elle ne veut pas dire que les peintures de Saville inspirent le dégoût. Elle se demande plutôt comment le dégoût peut émerger d'un système d'idéaux culturels qui obligent souvent les femmes à voir leur corps d'une manière déformée et négative. Saville elle-même souligne cette ambiguïté entre la représentation et la perception du corps obèse : « I don't make paintings for people to say we should look at big bodies again and say they are beautiful. I think that it's more that they are difficult. Why do we find bodies like this difficult to look at? » (Saville cité par Meagher, p.24). Dans cette optique, le travail de Saville n'a pas pour ambition de changer notre regard envers le corps obèse, mais plutôt de questionner certains schèmes de pensée : qu'est-ce qui nous fait voir le corps gros comme un corps

inférieur? Les peintures de Saville suggèrent que le corps de la femme obèse n'est pas seulement un corps gras, mais un corps qui, comme le dit Meagher, refuse de se conformer aux idéaux contemporains d'une forme féminine contrôlée (p.38).

Elle ne cherche peut-être pas à racheter le corps obèse comme elle le dit elle-même, mais les effets empathiques de son travail se déclinent de diverses façons. Meagher signale que plusieurs femmes ont trouvé des qualités émancipatrices au contact de l'œuvre de Saville. Elle raconte qu'une femme aurait dit en observant le travail de l'artiste que « toutes les femmes vont vouloir devenir grosses à partir de maintenant » (p.27, traduction libre). Meagher révèle également que Saville reçoit plusieurs lettres de femmes obèses se reconnaissant dans son travail et se disant heureuses d'être représentées avec tant de beauté. Certaines ont même mentionné que les œuvres les ont aidées à s'accepter. À ce sujet, Tremblay (2010) souligne que « par le phénomène de l'empathie, le corps du spectateur devient le lieu interne de la rencontre de l'autre et de sa douleur, de l'expérience des figures d'altérité et de pathos en soi » (p.43).



4.5 Jenny Saville, *Fulcrum*, peinture, 1999.

Il est aussi important de souligner que plusieurs des tableaux de Saville sont des autoportraits, où les formes de son propre corps sont exagérées, notamment en

accentuant ses rondeurs grâce à des prises de vue en contre-plongée. La posture impudique de Saville en regard de sa silhouette favorise la rencontre avec les regardeurs, particulièrement avec les femmes sensibles aux troubles de régulation du poids corporel (diète, exercice, régime, liposuccion). Selon Meagher (2003) :

Saville reveals what lurks in the feminine imagination. That is to say, by representing a specific idea of femininity, she speaks to the disparity between the way that many women feel about their bodies and the reality of how those bodies are perceived by others (p.12).

Le travail de Saville questionne ainsi les contradictions entre le corps féminin tel qu'il est, celui qui a vécu (grossesse, accouchement, vieillissement, alimentation) et le corps féminin tel qu'il est idéalisé dans les médias dominants (minceur, jeunesse, beauté).

Les tableaux de l'artiste anglaise n'ont pas, selon moi, de qualités rédemptrices, ils visent plutôt à montrer l'affliction du corps obèse qui se voit retrancher du territoire du beau. Les corps représentés par Saville ne sont en rien complaisants, ils sont abîmés et épuisés par des torsions, des salissures, des éclaboussures. Saville dit elle-même qu'elle essaie de « faire une peinture qui se comporte comme la chair se comporte » (Saville cité par Meagher, 2003, p.37, traduction libre). La peinture de Saville est une critique d'un système et d'une culture qui exclut de ses représentations dominantes le corps obèse, le corps usé, flétri et c'est pour cette raison que plusieurs personnes se reconnaissent dans son travail. Dans ce sens l'œuvre de Saville me semble empathique, tant dans son sujet (le corps obèse, le corps atypique) que dans sa manière. C'est notamment à travers des postures qui mettent en relief les caractéristiques du corps obèse que Saville représente les physionomies adipeuses. Saville utilise aussi un point de vue en contre-plongée qui a pour effet d'exagérer la grosseur du corps. Sa manière de peindre les corps, qui emprunte à l'expressionnisme

abstrait en utilisant la tache et le *dripping*, accentue également les textures propres au corps obèse (gras, cellulite, vergeture). Le travail de l'artiste anglaise est aussi empathique puisqu'il propose un autre type de corps que ceux des représentations dominantes, d'autant plus qu'elle s'investit elle-même, par le biais de l'autoportrait, dans son système de représentation.

C'est d'ailleurs sur cette question que mon travail s'éloigne le plus de celui de Saville. Dans ma pratique j'ai plutôt pour ambition de montrer le corps obèse, et le corps atypique en général, d'une manière qui incite le regardeur à observer différemment ce type de corps. Ce qui m'intéresse c'est l'ambiguïté que le corps atypique génère en terme de perception. Je tente de mettre en évidence les qualités esthétiques propres aux différents corps que je représente. Si je dessine une femme obèse, je veux signaler l'ambiguïté de mon propre regard face à ce type de corps. Des corps que je trouve à la fois séduisants, attirants et fascinants, mais que je conçois aussi comme des corps qui peuvent être perçus comme informes ou laids. Je me distingue également du travail de Saville du fait que je ne sois ni une femme, ni obèse. En ce sens, il m'est plus difficile de susciter l'empathie ou même d'être sincèrement empathique; je ne dis pas que je ne le suis pas, mais il me semble plus honnête de mettre de l'avant l'ambiguïté du regard qui m'habite.

4.4 Le fatalisme

Le fatalisme signale ici l'attitude d'une personne qui se soumet à un événement, qui accepte ce qu'elle perçoit comme une réalité immuable et sur laquelle elle n'a aucun pouvoir. C'est dans cette perspective que j'examine l'œuvre de Goya, particulièrement à partir des années 1790. Goya connaît d'ailleurs de graves problèmes de santé qui l'affligent d'une paralysie temporaire et qui le laisseront avec une surdité partielle jusqu'à sa mort. Le fatalisme est donc considéré à travers

l'œuvre de Goya comme une posture morale et intellectuelle qui révèle une vision pessimiste de la condition humaine. L'œuvre de l'artiste espagnol témoigne ainsi d'un monde où l'homme est l'esclave de son penchant pour la violence et où la cruauté est intrinsèque à la condition humaine.

De la barbarie des *Désastres de la guerre* (1810-1820), aux tableaux de femmes âgées, en passant par la violence de *Saturne dévorant ses enfants* (1819-1823), la laideur et l'horreur parcourent l'œuvre du peintre espagnol. Gagnebin (1994) considère d'ailleurs Goya comme étant le peintre « par excellence de la laideur » (p.25). La représentation de la difformité n'est pas nouvelle dans l'Espagne de Goya, pensons aux nains de Velasquez ou à *La Monstrua* de Juan Carreño de Miranda (1680) représentant une naine obèse. Toutefois la violence et la représentation de physionomies laides ou hors-normes sont particulièrement présentes dans le travail de Goya.

Ainsi, le tableau *Les vieilles* (1808-1812) nous montre deux femmes très âgées, squelettiques et affreuses, mais tout de même maquillées et somptueusement habillées. Une de ces deux femmes habillée d'une robe noire et portant une perruque tout aussi sombre, tient dans ses mains squelettiques une tablette sur laquelle est inscrit *que tál?* (Comment ça va ?); ses yeux sont cernés de noir, son nez ressemble à la cavité nasale d'un crâne et son visage, quoique fardé, paraît aussi flasque et pourri que celui d'un cadavre. L'autre protagoniste est blonde et se regarde dans un petit miroir; elle porte une longue robe blanche et des boucles d'oreilles luxueuses, mais malgré cela sa bouche est édentée, ses yeux sont cernés de rouge et son visage, comme le reste de son corps, est aussi squelettique que celui de son amie. Derrière elles, se tient un vieil homme ailé et musclé, il est muni d'un balai prêt à frapper les deux vieilles dames. Ce personnage masculin semble incarner la faucheuse ou encore Chronos, le Dieu du temps dans la mythologie grecque. Il apparaît comme un rappel du temps qui passe et de la fatalité de la mort, peu importe le rang social et la richesse

matérielle. Le tableau, tout en contraste, démontre le savoir-faire du peintre espagnol, l'ambivalence entre la beauté du tableau et la laideur des personnages n'en est que plus saisissante. Si Goya a peint la laideur, il l'a toujours fait avec une grande maîtrise technique qui manifeste une ambivalence entre beauté artistique et représentation de la laideur.

Si Goya est perçu par plusieurs comme un peintre romantique, ou du moins comme une influence majeure du mouvement, il est également considéré par certains, notamment le critique d'art John Canaday (1959), comme un précurseur du réalisme. « Goya était un réaliste au sens fondamental : il voit le monde autour de lui pour ce qu'il est et il accepte son existence comme un fait inaltérable [...] il n'a pas la volonté de changer le monde ou de découvrir l'ordre en son sein... » (p.75). Il n'est pas ici question de réalisme au sens de « manière de faire » comme il en était question précédemment dans le texte, on réfère plutôt, dans ce cas, au réalisme en tant que mouvement artistique. Selon Canaday, les classicistes et les romantiques ont en commun d'être idéalistes et de refuser le monde réel (p.74) tandis que Goya voit le monde sans illusion, il le montre tel qu'il est. « Pour Goya, le mal est l'ultime réalité, les abus et la dégradation sont le destin de l'homme. Il affirme avec véhémence qu'ils sont abominables, mais ne suggère jamais la possibilité d'amélioration ou de correction » (p.78). Certaines légendes des planches de la série des *Désastres de la guerre* mettent en lumière cette volonté qu'a Goya de témoigner de la cruauté du réel; *Je l'ai vu* (planche 44), *Et cela aussi* (45), *Ça s'est passé ainsi* (47). Comme le signale le professeur et spécialiste de l'histoire sociale de l'Espagne du XVIII^e siècle Jacques Soubeyroux (2011), « [s]i les légendes insistent sur la volonté de l'artiste de témoigner sur les atrocités dont il a lui-même pu constater les conséquences pour impliquer totalement le spectateur-lecteur, la violence des images quant à elle reflète la mémoire meurtrie de l'artiste et les souffrances personnelles que le spectacle de ces atrocités a causé en lui » (p.116). Soubeyroux précise que Goya témoigne ainsi d'un

monde « absurde, cruel, impitoyable, dans lequel la mort est une fatalité à laquelle nul ne peut échapper » (p.123).

Le travail de Goya, particulièrement celui de la deuxième moitié de sa vie, reflète sa désillusion; la laideur qu'il nous montre est celle d'un monde cru et violent. L'artiste espagnol est entouré par la corruption et la cupidité, son portrait royal, peu flatteur, de *La famille de Charles IV* (1801) en témoigne. John Canaday (1959) dit du tableau qu'il nous montre un groupe de « monstres pompeux » (p.76), tandis que Vaughan (1994) souligne « l'évidente stupidité » (p.92) de Charles IV. Pour Symmons (2002), la difformité physique des êtres représentés par Goya reflète leur corruption intérieure (p.178). Dans cette perspective, la peinture de Goya utilise des procédés différents de ceux évoqués plus haut (rédemption, transfiguration, pouvoir empathique). Son travail n'est pas dénué d'empathie, mais il s'agit d'une posture envers la laideur qui tient plutôt du fatalisme. Il nous présente le monde tel qu'il est (à ses yeux), c'est à dire corrompu et violent. Comme le signale Soubeyroux (2011), « Goya démonte les ressorts cachés de la cruauté humaine et veut obliger ses contemporains à regarder la vérité en face » (p.124). Goya exprime ainsi une vision plutôt fataliste de la condition humaine, mais il le fait aussi à travers une certaine forme de réalisme. Pour Souriau (1990) l'artiste réaliste est « celui qui ne cherche pas l'évasion, le fictif, l'irréel, mais qui vise à faire passer dans son œuvre les êtres et les choses, tels qu'il les constate » (p.1274). Souriau précise que les artistes réalistes acceptent de traduire dans l'art les différents aspects de la réalité, notamment les aspects les plus laids et les plus sombres. « Si le peintre, l'écrivain, nécessairement choisissent ce qu'ils feront passer dans leur œuvre, ils ne veulent pas y choisir seulement ce qui est noble, gracieux, élégant, [...] rien dans le réel n'est indigne de l'art, et l'art l'accepte dans son intégralité » (p.1275). Dans cette perspective Goya peut être vu comme un précurseur du mouvement réaliste. Notamment grâce à ses œuvres à caractère historique tel que *Dos de mayo* (1814) et *Tres de mayo* (1814). Comme le relève Soubeyroux au sujet de l'œuvre *Dos de mayo*,

[c]e qui fait la valeur du tableau de Goya, c'est sa façon de remettre en cause le symbolisme et le didactisme qui l'estaient encore la représentation des événements historiques dans la peinture des années 1800 pour ouvrir la voie à une forme plus fidèle à la réalité historique immédiate, sans doute plus proche de la chronique, mais surtout plus moderne par l'émergence qu'elle permet du sujet collectif qui annonce la peinture réaliste de la fin du XIX^e siècle (p.135).

L'œuvre de Goya occupe ainsi une place à part dans une typologie de la représentation de la laideur. Entre autres parce qu'il a représenté la laideur, l'horreur et la violence d'une manière très réaliste et sans détour, mais aussi parce que son œuvre témoigne d'une désillusion, d'une vision plus fataliste de la nature humaine. En ce sens Goya apparaît comme un artiste moderne qui, comme le signale Soubeyroux, revendique la laideur et la violence contre l'esthétique du beau prônée par le néo-classicisme (p.106).

Résumons maintenant les différents types de procédés que nous venons de voir : la rédemption rachète et fait voir autrement la laideur, la transfiguration montre autre chose que la laideur en soi (savoir-faire, processus de représentation, culture), le pouvoir empathique suggère que l'on éprouve de la compassion pour le sujet représenté (humanisme, générosité), tandis que le fatalisme de Goya montre la laideur telle quelle.



4.6 Goya, *Esto es peor* / *Voilà le pire*, gravure, 1810-1820.

4.5 Subversion et perversion

Avant de terminer cette section au sujet des types de procédés visant à représenter et observer le corps laid et atypique, j'aimerais discuter brièvement de deux derniers procédés. Il s'agit de la subversion et de la perversion; les deux termes ont des connotations différentes, mais dans les deux cas je me référerai à des représentations plus cliniques de la laideur, c'est-à-dire à une volonté de représenter et observer la laideur pour ce qu'elle est, sans la transformer. Le couple subversion-perversion peut s'apparenter au fatalisme-réalisme de Goya, en ce sens qu'il représente la laideur telle quelle et de manière crue. Toutefois, il en diffère puisqu'il y a dans la subversion une volonté de déstabiliser les valeurs dominantes; ce qui n'apparaît pas comme

déterminant dans l'œuvre de Goya, ce dernier cherchant plutôt à témoigner de sa désillusion. Il en diffère aussi parce que la perversion, quant à elle, renvoie plutôt à la corruption et à la déviation, traits qui m'apparaissent absents dans l'œuvre de l'artiste espagnol.

Il existe ainsi un plaisir esthétique positif à observer et représenter la laideur en soi. Cette fascination pour la laideur, voire même l'horreur, est distincte de la polarité beauté-laideur. En ce sens qu'on ne cherche pas ici à transformer le laid pour en faire du beau ou autre chose, au contraire il s'agit plutôt de célébrer le laid en soi. En dehors de toute transformation de la perception le corps laid ou atypique fascine, il attise le regard. À ce titre plus la physionomie est spectaculaire et atypique plus elle risque d'attirer les regards; ainsi le soldat Rick Yarosh, revenu d'Irak le visage complètement brûlé, ne passe certainement pas inaperçu lorsqu'il marche dans la rue. Le tableau de Matthew Mitchell représentant le soldat Yarosh défiguré a également peu de chances de laisser le regardeur indifférent. Cependant, le spectateur pourra face au tableau, observer les caractéristiques propres à un visage brûlé (couleur, texture, contraste) sans subir l'impératif éthique qui pourrait l'empêcher de regarder le vrai Yarosh rencontré dans la rue. Dans ce contexte la vue de la laideur ou de l'horreur peut créer un sentiment de dysphorie ou d'empathie. Toutefois le regardeur peut être attiré par simple voyeurisme, appréciant la laideur pour ce qu'elle est : spectaculaire, bouleversante et souvent singulière.



4.7 Matthew Mitchell, *Rick Yarosh*, peinture, 2008.

La représentation de la laideur peut également être motivée par une volonté de subversion. L'appropriation de la laideur dans le domaine esthétique peut se faire en réaction aux codes esthétiques de la culture dominante, par simple désir d'ébranler les règles et les valeurs dominantes. Le travail d'Otto Dix fait également appel à la subversion, notamment son œuvre *Les joueurs de Skat* (1920), dans laquelle il représente trois anciens combattants mutilés (gueules cassées) lors de la Première Guerre mondiale. À l'intérieur de cette œuvre, le peintre allemand accentue délibérément le caractère monstrueux des personnages afin de témoigner de l'absurdité de la Grande Guerre. Certains réalisateurs de film d'horreur représentent aussi la laideur et l'horreur de façon crue et directe, sans aucune volonté de transformation. Ces films ont aussi le pouvoir de réactiver la peur chez le spectateur sans que celui-ci soit en réel danger. La peur devient ainsi une expérience culturelle et une forme de divertissement.

La subversion déstabilise le discours dominant, dans ce sens la représentation de la laideur et de l'atypique porte une part de subversion. Toutefois, certains artistes me semblent plus engagés dans cette voie, pensons notamment aux sculptures d'enfants

ayant des anus et des pénis à la place de la bouche et du nez des frères Chapman. Ces œuvres confrontent un tabou majeur des sociétés occidentales contemporaines, c'est-à-dire la sexualité des enfants. Dans cette optique, les frères Chapman ont réalisé des œuvres (comme *Fuckface*, 1994) plutôt subversives. La subversion est ainsi porteuse d'un discours plus frontal et plus combatif, elle confronte les valeurs et les mœurs dominantes au profit d'un type de représentations choquantes et souvent obscènes.

CHAPITRE V

LE PROJET DE CRÉATION

Avant de conclure ma thèse, j'effectuerai un retour sur mon projet de recherche-crédation afin d'établir les liens entre ce dernier et mon sujet de recherche, mais aussi dans le but de mettre en lumière les réussites et les limites du projet. Mon projet de création, axé autour du corps atypique, s'est concentré sur la représentation de deux modèles féminins obèses à travers une série de sculptures et de dessins.

J'ai notamment, à travers différentes stratégies de représentation (flou, oscillation, décimation, strate, etc.) mis en relation la forme et le fond. C'est-à-dire que le thème du corps atypique appelle l'ambiguïté du regard au niveau intellectuel, entre autres parce que la représentation et la perception de la laideur sont des phénomènes riches et complexes, mais j'ai aussi employé des stratégies formelles qui font appel à l'ambiguïté du regard au niveau sensoriel (effets optique, mouvement). Le fait d'avoir utilisé différents types de représentation, d'avoir effectué une recherche formelle sur la représentation du corps atypique, d'avoir en quelque sorte réalisé différents exercices de styles témoigne également de la complexité et du caractère polysémique de la perception du laid et de l'atypique. En ce sens que ces différentes formes de représentation soulignent que la laideur et l'atypique appellent un registre d'émotions variées et complexes. Donc différentes stratégies de représentation qui témoignent des différents registres d'émotions face à l'observation de la laideur et de l'atypique.

En ce qui a trait aux différentes stratégies de représentation à l'intérieur de mon projet de création on peut penser à plusieurs œuvres qui ont été présentées lors de

l'exposition () 14 présenté au centre Circa à l'automne 2014. Je songe, entre autres, à certains de mes dessins tels que *Katia grimace* (2014), *Lutte 3* (2014) ou *Debbie flou* (2014) dans lesquels j'ai superposé la même image afin de créer un flou; on peut aussi évoquer *Debbie squelette* (2014) où j'ai juxtaposé un squelette à une image de Debbie nue qui cache ses seins, juxtaposition qui provoque un va-et-vient du regard afin de comprendre l'image. J'ai aussi eu recours à différentes stratégies formelles dans le volet sculptural de ma recherche. Notamment, à travers l'œuvre *Couple écrasé* (2014) dans laquelle on peut voir un couple de femmes charnues considérablement aplaties, provoquant ainsi une forme qui se rapproche de l'anamorphose. J'ai aussi employé un effet optique dans la sculpture *Debbie Strate* (2014), à travers laquelle on peut voir la forme d'une femme charnue représentée par des strates de bois intercalées d'un espace vide entre chacune d'elle. Ces strates sont toutefois soutenues par de petits morceaux de goujons qui provoquent un effet de scintillement lorsqu'on observe la sculpture en déplaçant notre regard. Avec ces différentes stratégies j'avais, entre autres, pour ambition d'encourager le spectateur à être actif. À s'accroupir, à plisser des yeux, à bouger le regard et cette volonté s'est également incarnée dans la mise en espace de l'exposition.

À cet égard, l'exposition a donc été pensée comme un parcours plutôt que comme une juxtaposition où le spectateur peut observer chacune des œuvres individuellement. Ce qui diffère de mon processus habituel puisque dans mes expositions précédentes j'avais plutôt l'ambition de montrer les œuvres à tour de rôle sans qu'elles n'interfèrent trop entre elles. Cette manière d'occuper l'espace s'est avérée intéressante dans la mesure où l'exposition forme un ensemble. Cependant, je crois que ce n'était pas le projet idéal pour le faire, car le dialogue entre les œuvres dessinées et sculptées me semble être une des faiblesses de cette exposition. Bien sûr, les thèmes et les modèles qui sont représentés restent les mêmes, mais les considérations esthétiques sont différentes. En sculpture j'ai beaucoup plus insisté sur la question de l'altération de la figure humaine et sur les jeux optiques, tandis qu'en

dessin mes images sont plus réalistes et j'ai concentré ma réflexion sur la gestuelle, la posture et le mouvement des personnages. Aussi, à travers les sculptures, la recherche était plus sur l'effet et la forme, tandis qu'en dessin je me suis davantage concentré sur le contenu (la dimension critique, la notion d'identité), notamment en représentant des personnages obèses dans des postures dynamiques, des postures qui ne sont pas celles généralement utilisées pour montrer le corps obèse dans les représentations dominantes.

Mon projet comportait aussi plusieurs triptyques. Comme c'est le cas dans ma pratique en général j'ai eu recours aux triptyques non seulement parce que j'ai voulu insister sur un thème (la lutte, la torsion) ou un procédé (la décimation), mais aussi parce que celui-ci suggère une forme de narrativité. Une narrativité au sens de Muybridge ou de Bacon, un récit de l'action, de la gestualité, du mouvement. Dans mon projet, la narrativité est donc associée au mouvement, par exemple dans la série où mes deux modèles luttent, on peut voir une déclinaison de mouvements qui s'apparente à ceux présents dans une bagarre. Le mouvement est aussi présent dans les différents effets optiques opérés par les œuvres tant en sculpture qu'en dessin. En dessin, ce mouvement s'incarne particulièrement dans l'effet d'oscillation provoqué par la superposition des images; en sculpture, par différents choix formels tels que les strates, la décimation ou le fil de fer.

Le projet de création n'est évidemment pas une illustration de la recherche théorique. Toutefois, ces deux volets se sont rejoints sur plusieurs points. Notamment, sur la réflexion autour du corps atypique, mais plus précisément sur la manière de représenter et les motivations derrière les représentations. Tout d'abord en regard des procédés discutés au chapitre quatre, cette production s'est plutôt articulée autour de la rédemption. En ce sens, j'ai cherché à esthétiser le corps obèse à travers différentes stratégies (monochrome, influence néoclassique, stratégies optiques et formelles, etc.). J'ai aussi tenté de faire voir autrement le corps obèse, certainement pas en

gommant ce qui fait défaut (pli, graisse, cellulite), mais plutôt en mettant en relief ce qui peut être perçu comme une imperfection; j'y reviendrai. À travers cette production j'ai aussi questionné la notion de perception; tout d'abord en abordant le thème du corps atypique, ce thème qui comme j'espère l'avoir démontré provoque une ambiguïté sur le plan perceptif. J'ai aussi questionné la perception à travers différentes stratégies de représentation, en utilisant le flou en dessin, mais aussi la décimation, le fil de fer, ou les strates en sculpture. La notion d'ambiguïté est aussi très importante dans ce projet de création, elle se révèle encore une fois par le sujet du corps atypique, mais aussi par les différentes stratégies de représentation (flou, décimation, strates, etc.), qui convoquent une certaine ambiguïté du regard.

La question de la nudité est également cruciale dans ce corpus. La nudité dans mon projet a, entre autres, permis de voir les caractéristiques propres aux corps corpulents; on n'a qu'à penser aux textures du gras et de la peau, aux formes rondes et sinueuses ou aux tonalités et aux contrastes de la chair (comme le montrent certains dessins tels *Debbie squelette*, 2014). Malgré quelques contre-exemples mentionnés ou abordés au cours de cette thèse, les femmes nues ou peu habillées représentées dans certains médias (vidéoclip, pornographie, revue de mode, etc.) sont rarement des femmes obèses, il y a donc à travers la nudité de femmes rondes une volonté d'exhiber ce qui est caché. Une volonté de transgresser les normes des représentations dominantes, en exposant ce qui est souvent perçu comme indigne ou honteux. La nudité permet ainsi d'exhiber la chair abondante et le gras généreux, trop souvent dissimulés, des corps obèses.

Le nu permet aussi de voir, à travers diverses postures (torsion du ventre, *contrapposto*, le bassin penché vers l'avant), les formes et les textures que les corps corpulents peuvent révéler. Dans ce corpus, tant en sculpture qu'en dessin, les postures des personnages sont variées et renvoient à différentes interprétations. La pudeur sous-entendue par certaines poses, notamment celles où les modèles cachent

leurs seins, peut suggérer la honte d'un corps obèse ou un simple malaise face à la nudité. Le *contrapposto*, que les modèles adoptent dans certains dessins et sculptures, renvoie plutôt à un canon esthétique issu de l'antiquité. Cette pose, généralement utilisée pour mettre en valeur la musculature du modèle, est ici détournée par la représentation de corps obèses : dans ce cas ce sont plutôt les bourrelets et les rondeurs du ventre qui sont rehaussés par le *contrapposto*.



5.1 Fred Laforge, *Torsion*, dessin, 2014.

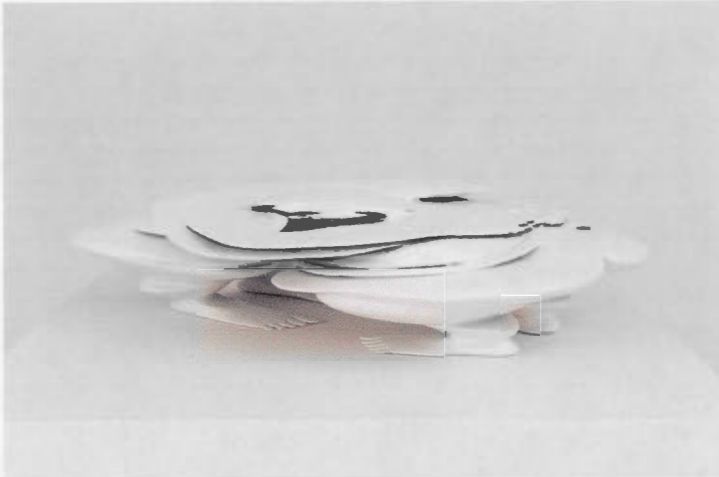
Une autre pose récurrente, dans les différentes pièces, montre les deux modèles enlacés l'une contre l'autre. La posture souligne l'affection et la compassion entre elles; elle met également en relief leurs chairs et leurs rondeurs qui se fondent les

unes dans les autres. Certains dessins représentent les modèles en train d'effectuer des torsions de leur ventre. Dans ces images, la peau est pétrie et la flaccidité de la chair révèle des courbes et des textures très riches sur le plan visuel. Certains de ces dessins sont faits en plan très rapproché, dans ceux-ci on ne voit que les seins, les bras et le ventre; cette proximité donne une image qui tend vers l'abstraction, permettant en conséquence de mettre de l'avant la richesse matérielle de la chair molle et du gras ainsi que des formes plus équivoques.



5.2 Fred Laforge, *Lutte 3*, dessin, 2014.

Une dernière série de dessins (*Lutte*) montre les deux modèles dans des postures qui rappellent la lutte. Dans ce cas, les qualités du corps obèse sont encore mises de l'avant (courbe, pli, chair), mais ce qui étonne le plus ce sont les mouvements qu'adoptent les deux modèles. Des mouvements qui sont très dynamiques et qui demandent une certaine souplesse, une souplesse qui va à l'encontre du préjugé voulant que les obèses soient paresseux et inactifs. La question de la posture et de la gestualité s'est avérée plus présente dans ce travail que dans mes corpus précédents. L'idée étant, entre autres, de montrer des corps lourds qui soient en action, des sujets qui reconnaissent leurs propres corps, qui jouent avec leurs propres corps, mais aussi qui ne représentent pas des types, mais bien des individus. Dans mon travail précédent, j'avais plutôt tendance à représenter des modèles types (personne trisomique, personne obèse, etc.) tandis qu'ici j'ai plutôt voulu montrer des individus (Debbie, Katia). Ce choix a été motivé, en partie, par la complicité que j'ai eue avec mes modèles. C'est grâce à leur ouverture et à leur audace que j'ai pu mettre de l'avant l'individu plutôt que le type. Une ouverture qui s'incarne notamment dans leur capacité à travailler complètement nues dans des postures qui mettent en relief ce qui peut être perçu comme des défauts du corps obèse (courbes, gras, plis, vergetures). Elles ont également démontré une grande forme physique en adoptant des postures difficiles pour le corps, pensons notamment à la série de lutte (*Lutte 3*, 2014).



5.3 Fred Laforge, *Couple écrasé*, sculpture, 2014, photo : Guy L'Heureux.

J'ai aussi voulu avec ce corpus questionner le phénomène de la perception à deux niveaux. D'abord en ce qui a trait à la représentation du corps laid et atypique, qui implique plusieurs niveaux d'équivoque dont j'ai déjà traité, mais également en regard de la perception visuelle. C'est-à-dire au niveau optique, en créant par exemple des flous dans mes dessins, ou en utilisant le voxel ou la décimation dans mes sculptures afin d'osciller entre la représentation de formes humaines réalistes et identifiables et l'altération de ces mêmes formes à travers diverses stratégies. L'objectif étant de faire voir autrement tant au niveau de la perception visuelle elle-même qu'en ce qui concerne le contenu représenté, c'est-à-dire faire voir autrement le corps atypique autant en termes de sujet que d'objet (forme). Dans cette perspective les stratégies peuvent agir métaphoriquement, au sens où elles ouvrent la signification. À travers ces stratégies la forme du corps devient imprécise et indéterminée, elle s'estompe et devient ambiguë. C'est donc dans cette perspective que les stratégies permettent de créer un lien entre la forme et le fond, de créer un lien entre un sujet envers lequel la perception est ambivalente (beau/laid) et une manière de représenter ce sujet qui est elle aussi imprécise et ambiguë.

Par l'emploi de ces stratégies, j'ai aussi cherché à accentuer le pouvoir évocateur des corps représentés. L'image d'un corps, en l'occurrence celui d'un corps obèse, peut provoquer chez le regardeur plusieurs affects : du dégoût, de l'empathie, de l'émerveillement, de la curiosité. Cependant la manière de représenter ce corps dans une œuvre d'art peut aussi être évocateur. Dans mon travail, la couleur, le format, la posture des personnages et l'utilisation du socle participent à augmenter le pouvoir évocateur des œuvres, mais les diverses stratégies auxquelles j'ai référé plus haut visent à en augmenter les effets. Les personnages en strates ont, par exemple, rappelé à certains visiteurs qui ont vu mon travail en atelier les cartes topographiques, créant ainsi des liens entre le paysage et le corps d'une femme obèse. D'autres ont été plus sensibles à l'aspect matériel de l'œuvre simultanément présent et absent (entre chaque strate horizontale en bois, il y a un espace de la même épaisseur qui est vide), renvoyant ainsi aux représentations ambivalentes de l'obèse dans la sphère médiatique, à la fois visible par sa corpulence et souvent absent dans certains secteurs médiatiques (revue de mode, publicité, vidéoclip, etc.).

Un autre aspect important de ce corpus de recherche est le rôle du spectateur dans l'expérience esthétique. En utilisant différentes stratégies (voxel, strates, décimation) qui font appel à des effets optiques (flou, oscillation), le regardeur est amené à être actif s'il veut profiter de l'expérience. Les pièces se révèlent très différentes selon qu'on les observe de près ou de loin, en hauteur ou accroupi, le regard embrouillé ou non, voire même en les balayant du regard selon différents axes. Pensons aux sculptures en strates qui créent un effet optique très dynamique si on les observe en déplaçant son regard de haut en bas, l'impact étant dû aux couches successives de vide et de plein, mais également aux multiples petits goujons de bois collés entre chaque strate, permettant ainsi de créer l'espace vide. Il serait maintenant intéressant dans un deuxième temps d'analyser ces stratégies en observant certaines des pièces créées lors de la période de recherche.

5.1 Les strates en sculpture

Avec cette recherche une de mes ambitions était de jouer sur l'aspect formel de la représentation, particulièrement dans le cadre du projet de sculptures en strates. Dans ce cas, la notion d'absence se révèle à la fois dans le concept de représentation et dans la matérialité de l'œuvre, puisque celle-ci est simultanément visible et relativement invisible. Les sculptures en strates sont à la fois perceptibles et imperceptibles puisqu'elles sont constituées d'une succession de couches de bois d'un huitième de pouce tout en ayant un vide d'un quart de pouce entre chacune d'elles.

Dans cette perspective les pièces en strates peuvent agir comme métaphore du corps atypique, en ce sens qu'elles dévoilent autant qu'elles dissimulent. Les morphologies hors-normes souvent exclues des formes de représentations dominantes et des médias de masse se voient ici à la fois visibles et invisibles. Dans les sculptures en strates le corps obèse se révèle autant qu'il se cache. Si la figure se cache, si elle n'apparaît pas c'est aussi parce que la sculpture laisse voir l'espace derrière elle, révélant ainsi une partie de son environnement.

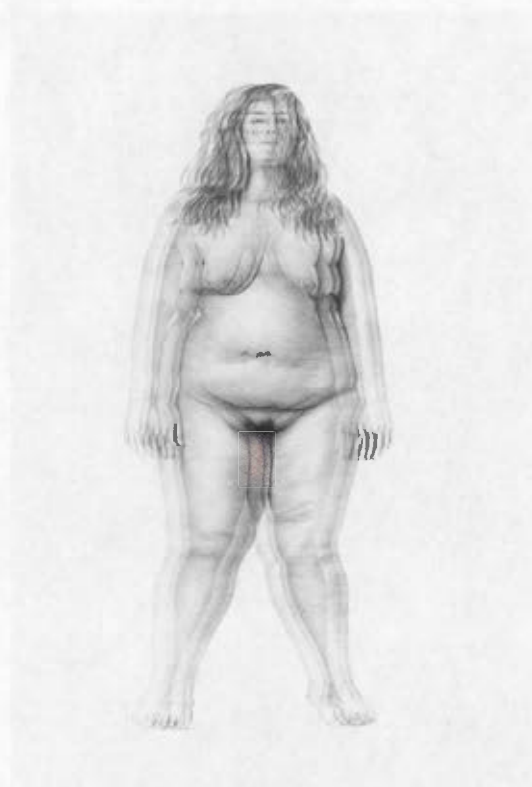


5.4 Fred Laforge, *Debbie strate*, sculpture, 2014, photo : Jonathan Wenk.

5.2 Le flou en dessin

Mon projet sur la représentation de personnages flous était à l'origine orienté autour de la sculpture; mais face à l'incapacité technique de donner aux objets en trois dimensions l'aspect brumeux que j'avais escompté j'ai finalement réorienté le projet sculptural autour du voxel, de la décimation et des strates. C'est toutefois à travers le dessin, plus précisément l'estampe numérique et la gravure sur plaque photopolymère que j'ai exploré la notion de flou. En fait, il ne s'agit pas d'un flou à proprement parler, mais plutôt d'une oscillation, puisque l'effet brumeux est obtenu en superposant le même personnage deux ou trois fois et en variant les tons de clair à foncé à chacune des couches. L'oscillation provoquée par la superposition est

accentuée du fait que les masses, les ombres, les formes et les contours des personnages sont tous créés à partir d'accumulation de lignes croisées, un peu comme en gravure.



5.5 Fred Laforge, *Debbie flou*, dessin, 2013.

Le flou renvoie à l'imprécision, à la confusion, à l'informe ; la notion de flou signale une forme d'inachèvement. Comme l'indique Tisseron (1997) l'inachevé « appelle l'idée d'une création toujours en devenir. Image inachevée du monde, l'œuvre en devenir est également image d'un monde inachevé [...] l'inachèvement de l'œuvre impose à son spectateur l'idée de son propre inachèvement » (p.163). L'œuvre inachevée signale l'informe, l'incomplet, l'imparfait qui se révèle également dans la forme même des types de corps qui sont représentés. Le corps obèse est un corps

informe, il est souvent perçu comme un corps à refaire, un corps qui est en processus, dans l'attente d'être parachevé par le régime ou le sport.

Comme le remarque le romancier et cinéaste Mordillat (2011) dans un article au sujet du cinéma, « [l]e flou, c'est l'impur dans l'image », c'est le défaut qui doit être éliminé. Le net, quant à lui, renvoie à la propreté, à l'impeccable et, par extension signale le contrôle, la maîtrise, tandis que le flou c'est le doute, le vague et le confus. En ce sens, les notions de flou et d'imprécision rejoignent le concept de corps atypique qui lui aussi signale l'équivoque et l'imprécision, particulièrement envers les questions de beauté et de laideur, mais aussi de norme et d'atypique. L'imprécision et le flou se révèlent ainsi dans l'incertitude du regard face au corps atypique, un regard ambigu face à un corps lui aussi ambigu, c'est-à-dire un corps sur lequel il est difficile d'émettre un jugement définitif. Est-ce que ce corps est beau ou laid? Est-ce qu'il est normal ou anormal? Le corps atypique est un corps flou, un corps qui fascine et qui repousse, un corps que l'on cache et que l'on montre. Cette ambiguïté se révèle aussi dans la notion de flou, puisque le flou permet de cacher et de dévoiler au même moment. Le flou évoque ainsi l'intime, le secret, il renvoie à ce qui est caché, à ce qui se dérobe aux regards.

5.3 La décimation en sculpture

Il est important de noter que le volet sculptural a été conçu à l'aide de l'ordinateur, et dans ce cas l'aspect technique s'est avéré beaucoup plus important qu'en dessin. Ma recherche sculpturale a été réalisée à l'aide du logiciel de 3D Blender, qui m'a permis de produire des modélisations de mes deux modèles (Katia et Debbie). Cette technique m'a conduit à faire différents tests à même l'ordinateur. Par la suite, j'ai sélectionné les tests qui s'avéraient les plus intéressants pour soit les faire imprimer à l'aide des technologies de prototypages rapides (imprimantes 3D), soit les découper

dans des panneaux de fibres (mdf) ou de plexiglas avec une machine-outil à commande numérique (cnc).

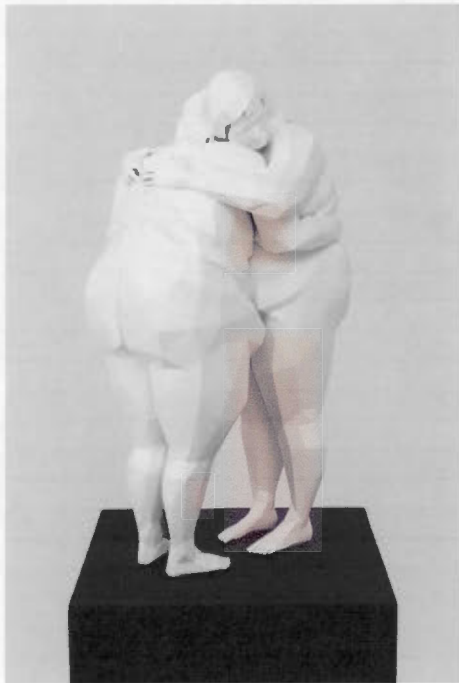
La « décimation » est donc un terme utilisé dans les logiciels de modélisation 3D; il s'agit d'un algorithme de réduction de géométrie. Lors de la modélisation tridimensionnelle l'objet est créé par ajout, soustraction ou modification de ses éléments; si la modélisation est polygonale l'objet sera constitué de différents polygones. La décimation a pour effet de réduire le nombre de polygones ; plus celle-ci sera prononcée, plus les polygones qui forment l'objet seront apparents. Dans un contexte de modélisation, des polygones apparents peuvent être malvenus. Certains chercheront donc à donner une apparence lisse à l'objet modélisé. Toutefois, les polygones peuvent se révéler très riches sur le plan visuel et devenir une caractéristique recherchée au niveau esthétique. Certains artistes, qui travaillent avec les logiciels de modélisation 3D, ont d'ailleurs été séduits par les formes que provoque la décimation. Le plus connu est certainement l'artiste français Xavier Veilhan, qui a réalisé plusieurs sculptures en utilisant cette technique. L'artiste graffiteur David Mesguich a également eu recours à la décimation dans ses installations monumentales, présentées généralement dans des lieux publics ou extérieurs. Le Québécois Michel de Broin dans son œuvre *L'Abîme de la Liberté* (2013), une sculpture représentant la statue de la Liberté inversée, emploie aussi la décimation.

Dans ma pratique la décimation est employée pour ses qualités esthétiques, mais également afin de questionner la notion de représentation. Comment représenter le corps autrement que dans sa forme attendue ? C'est dans cette perspective que je cherche à altérer les formes du corps et ainsi représenter autrement des corps atypiques. Pour y arriver, les logiciels de modélisation m'ont été très utiles et la décimation s'est aussi imposée en tant que manière de représenter le corps, dès le début. Elle s'est avérée une stratégie appropriée puisque, d'une part elle schématise le

corps et d'autre part elle revêt l'objet modélisé de diverses formes polygonales de manière aléatoire. Le logiciel effectue bien sûr un calcul, qui lui n'est pas du tout hasardeux, mais le résultat au niveau formel est difficilement prévisible. Plusieurs paramètres sont aussi contrôlés : le personnage lui-même, la position, l'effet du logiciel, mais les conséquences de ces actions, même s'il s'agit d'un calcul numérique, est aléatoire d'un point de vue formel. Je peux changer une donnée dans le logiciel, le degré de décimation par exemple, et la forme sera totalement différente et, surtout, je ne sais pas à quoi elle ressemblera. Le processus peut s'apparenter à la création d'une tache : on peut décider de faire une éclaboussure noire en projetant de la peinture sur une toile, mais il est impossible de prévoir avec exactitude quelle forme prendra cette tache. La notion de hasard, présente d'une certaine manière dans les différentes stratégies dont j'ai parlé évoque, à mon sens, le caractère hétérogène de la nature. Plus particulièrement la diversité des morphologies que la nature peut offrir, une diversité dont le corps atypique est une des manifestations. Tous les corps sont différents, mais les diverses physionomies atypiques incarnent cette hétérogénéité justement parce qu'elles sont atypiques, parce qu'elles sont hors-normes. Dans cette perspective la génétique et le numérique se rejoignent, puisque le numérique est par ses algorithmes déterministes tout en ayant, dans certains cas, des effets imprévisibles au même titre que la génétique.

Le rapport au hasard est d'autant plus stimulant que l'objet modélisé et ensuite retravaillé avec les outils du logiciel 3D prendra finalement la forme d'une sculpture. Aussi, il y a une part d'inattendu dans le passage d'un objet numérique à un objet physique. En ce qui a trait à la décimation, la plus grande distinction est le rapport qu'entretient la forme polygonale avec la lumière. Les multiples surfaces planes des polygones reflètent la lumière dans plusieurs directions, à plus forte raison si les sculptures sont blanches, ce qui a pour résultat d'accentuer cet effet. Ce rapport à la lumière en plus des formes polygonales, qui rappellent le quartz ou le diamant, confère aux sculptures un caractère précieux, une certaine brillance, voire une

délicatesse. Ces qualités, attribuables à la forme, peuvent aussi être évocatrices sur le plan symbolique. La brillance si elle est associée au corps obèse peut susciter différentes métaphores chez le regardeur. Ce caractère précieux et délicat des formes polygonales rappelle en plus la notion de pli. Les lignes dessinées par les arêtes des polygones s'apparentent aux lignes droites provoquées par le pli d'une matière semi-rigide. Mais le pli, c'est aussi celui du corps obèse, les plis dessinés par les bourrelets, la cellulite, les seins tombants. Le pli du polygone se confond ainsi aux plis du corps obèse.



5.6 Fred Laforge, couple décimation, sculpture, 2013, photo : Guy L'Heureux.

5.4 Le fil de fer

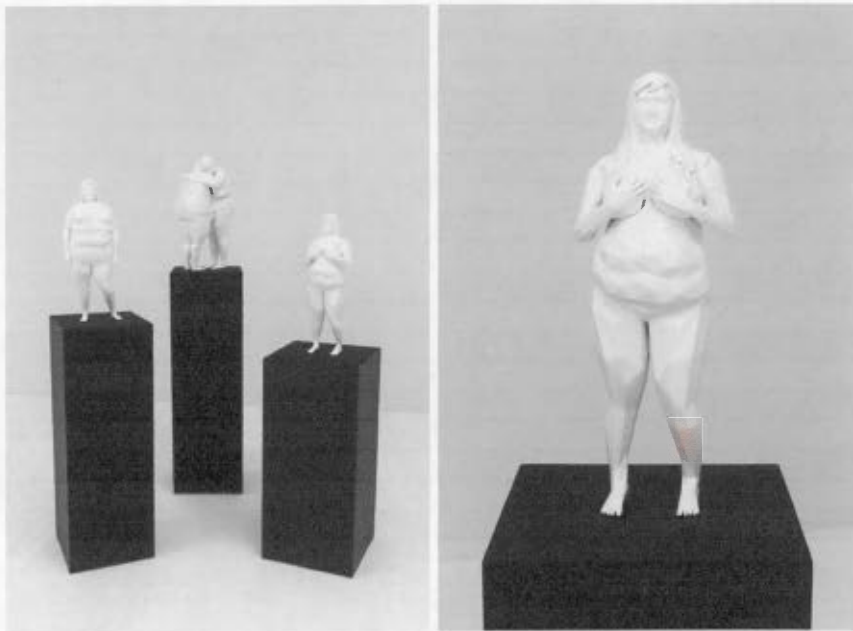
Une autre stratégie que j'ai développée dans mon corpus de recherche grâce aux logiciels de modélisation 3D est le fil de fer (*wireframe*). Il s'agit d'une

représentation modélisée d'un objet tridimensionnel créée à partir de lignes; c'est en fait une topologie de la surface de l'objet. Les sommets de celui-ci sont reliés par des lignes droites ou des courbes qui permettent d'observer la forme de l'objet. Pour ma recherche, j'ai réalisé une sculpture en utilisant cette stratégie; il s'agit du buste d'une femme obèse. La sculpture a été produite à l'aide des technologies de prototypage, mais sa conception en fil de fer en a fait un objet délicat et difficile à imprimer. C'est notamment cette fragilité qui explique le choix du buste, puisque la forme est plus simple qu'un corps complet; c'est aussi ce qui explique son volume qui est un cinquième plus grand que le volume normal d'un corps. Aussi, en créant une topologie qui s'éloigne de l'objet, la technique du fil de fer opère un parallèle avec la chair de l'obèse qui se distance de son ossature.

La notion d'altération s'inscrit ici à travers le paradoxe du visible et de l'invisible. Il ne reste pour identifier la personne représentée qu'un réseau de lignes qui épousent les contours du visage, et la majeure partie du volume de la sculpture est constituée de vide. En ce sens, cette sculpture joue sur des codes de représentation qui chevauchent ceux du dessin et de la sculpture. La représentation est constituée de lignes, mais celles-ci s'articulent dans un espace tridimensionnel et créent un volume. Cet enchevêtrement de lignes compose un réseau dans lequel le regard circule et voyage afin de comprendre la forme dans son ensemble. L'œil peut s'y perdre et se concentrer sur certains détails dans lesquels prennent place diverses formes triangulaires et polygonales.

La stratégie du fil de fer comme la plupart des autres nommées précédemment encourage le spectateur à être actif, elle l'encourage à déplacer son corps ou du moins son regard afin de comprendre ce qui est représenté. Par sa forme, à la fois visible et relativement invisible, cette stratégie réfère aussi à la notion d'équivoque. Équivoque au sens où elle fait appel à un sujet qui peut être perçu de manière ambiguë (le corps atypique) et une représentation de ce sujet qui est à la fois présente et absente. Cette

double équivoque a pour ambition d'inciter le spectateur à observer autrement le corps atypique, d'une part en tant que sujet et d'autre part en tant qu'objet (manière de représenter le sujet).



5.7 Fred Laforge, *Décimation*, sculpture, 2014, photo : Guy L'Heureux.



5.8 Fred Laforge, *Debbie fil de fer*, sculpture, 2014, photo : Guy L'Heureux.

Dans un autre registre, comme c'est le cas dans mes sculptures et mes dessins en général, j'ai privilégié la monochromie et l'utilisation du noir et du blanc au niveau des socles. La monochromie est présente dans mon travail avant tout pour ses qualités esthétiques, mais aussi parce qu'elle renvoie à l'épuration et au dépouillement. C'est d'ailleurs pour les mêmes raisons que je place rarement les personnages dans un environnement et qu'ils sont plutôt dessinés sur un fond blanc. Ceci a pour avantage de mettre l'accent sur le corps de l'individu représenté et ainsi de mettre en valeur les qualités esthétiques de ce corps. Les corps sont donc en flottement dans un espace vide et monochrome. L'effet de flottement a d'ailleurs été renforcé dans ce projet par l'utilisation d'un papier translucide (de type Mylar). Non seulement ce type de papier, par sa translucidité, sa blancheur et son caractère diaphane, peut augmenter l'effet de flottement des personnages, en les contextualisant dans un espace vide (gazeux), il peut également rappeler la peau par sa fragilité et sa transparence.

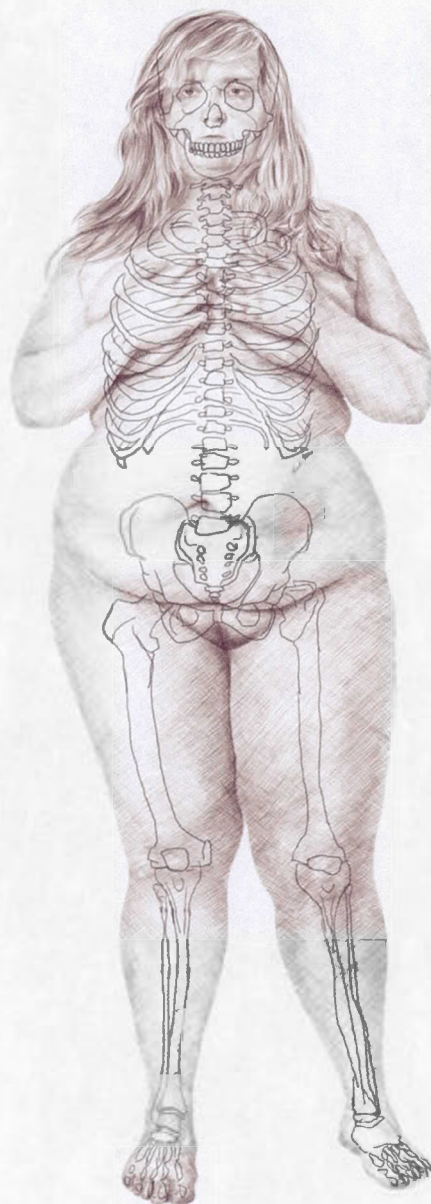
Ces différents types de déformation de la figure humaine ont pour effets de suggérer plusieurs niveaux de sensation. Ainsi, la représentation ne convoque pas seulement la ressemblance visuelle, mais une expérience sensorielle et cognitive plus complexe. Notamment en suggérant un parallèle entre l'ambiguïté du regard face aux corps laids et atypiques et l'ambiguïté du regard (au niveau optique) dû aux stratégies formelles. La notion de déformation est aussi accentuée par la posture, le mouvement ou la gestuelle. Pensons avant tout aux dessins *Debbie grimace* (2014) et *Katia grimace* (2014); ici la déformation est accentuée par un geste volontaire de la part des modèles qui tordent leurs visages et adoptent des mimiques monstrueuses évoquant une gueule animale. Ces images s'apparentent au travail de déformation opéré par Bacon. La déformation est aussi présente à travers la série des torsions où le mouvement se concentre autour de l'abdomen qui est la région la plus dynamique du corps obèse, la région où les formes les plus surprenantes peuvent surgir. Dans une autre registre qui tient plus de la défiguration on peut penser au dessin *Debbie squelette* (2014) où un squelette, dessiné seulement en ligne, est superposé au personnage obèse, celui-ci représenté dans un style plus réaliste. Cette superposition donne un caractère grotesque à la figure humaine, d'une part à cause des lignes qui se superposent à la figure humaine, mais d'autre part par la représentation du squelette qui rappelle la mort, mais aussi l'épaisseur de la chair du corps obèse.

J'aimerais aussi souligner la question de l'échelle des personnages dans ce projet de recherche. Celle-ci se justifie de différentes manières; tout d'abord j'avais *a priori* l'intention de faire des sculptures à échelle humaine. Par contre, la question du budget a rapidement fixé des limites en termes de taille. En fait, j'ai plutôt privilégié la recherche et aussi la quantité de formes à explorer (décimation, fil de fer, écrasement, strate) lors de la réalisation du projet. Dans cette perspective, du fait que les impressions 3D sont très dispendieuses et que les imprimantes sont très limitées en termes de formats, il devenait difficile de produire des personnages grandeur nature. Le petit format s'est toutefois avéré très évocateur sur le plan sémantique, entre autres

par son caractère intimiste, mais aussi par le contraste qu'il soulève entre le sujet (obèse, massif) et l'échelle (petite, intime).



5.9 Fred Laforge, *grimace*, dessin, 2014.



5.10 Fred Laforge, *Debbie squelette*, dessin, 2014.

Avant de terminer ce chapitre j'aimerais souligner quelques pistes de réflexion abordées lors de deux entretiens que j'ai réalisés avec les modèles (Debbie Lynch-White et Katia Lévesque) qui ont été représentés en sculpture et en dessin lors de mon projet d'exposition. Mon premier entretien s'est fait avec Debbie et a eu lieu à mon atelier autour des œuvres, le deuxième s'est déroulé avec Katia au centre d'artistes Circa à l'intérieur de mon exposition quelques jours avant le vernissage.

Lors de la première discussion, Debbie, qui est comédienne et qui connaît présentement un succès populaire, a aussitôt souligné une distinction entre la manière dont elle percevait les représentations d'elle-même dans certains médias populaires (télévision, magazine) et les représentations d'elle-même dans mon travail. En fait, Debbie, qui travaille aussi en danse contemporaine et en théâtre de création, a distingué assez nettement les représentations dans les médias populaires de celles qui proviennent de médiums plus « avant-gardistes ». Elle a d'ailleurs précisé que lorsqu'elle se voit à la télévision ou dans les magazines elle ne se reconnaît pas, tandis qu'elle trouve les représentations d'elle-même dans mon travail et en danse contemporaine tout à fait conforme à la perception qu'elle a de son corps.

Elle souligne à ce sujet que les représentations de son corps dans mon travail correspondent mieux à sa perception parce que je n'ai pas tenté de cacher ce qui fait défaut. Au contraire, j'ai mis en relief les bourrelets, la chair, les vergetures et autres stigmates du corps obèse. Tandis que lorsqu'elle est invitée dans des émissions télévisées on l'habille de manière séduisante et on la maquille, ce qu'elle ressent comme une forme de contrôle du corps gros.

Debbie soutient que cette attitude dans les médias populaires vient du fait que sa physionomie dérange, que son corps ne correspond pas à ce qui est habituellement montré. Elle signale aussi un paradoxe du fait que dans son métier de comédienne on

l'engage souvent parce que son corps est différent tandis que lorsqu'elle est invitée dans des émissions de télévision à titre de personnalité son corps (sa différence) semble déranger. Elle précise également que les comédiens ayant des physionomies atypiques sont souvent engagés pour jouer des rôles qui ne mettent l'accent que sur leurs différences.

Il m'apparaît important de souligner que j'ai plutôt réfléchi, durant la préparation de cette thèse, à partir d'un spectateur idéal, tandis que ces discussions avec mes modèles me permettent de conclure avec un spectateur réel qui est le modèle des œuvres et qui réfléchit à partir de sa propre image. Dans cette perspective je tiens à préciser que Debbie ressent moins un déplacement qu'un « remplacement », en ce sens que mon travail lui renvoie une image d'elle-même qu'elle juge plus fidèle que celle des émissions de télévision dans lesquelles elle joue ou des médias de masse où elle se voit représentée.

J'ai aussi questionné Debbie à savoir si ce sont les qualités formelles d'une œuvre, représentant un corps obèse, qui rendent ce type de corps beau ou si la représentation d'un corps obèse ne témoigne pas plutôt de la beauté de ce type de corps. La comédienne a répondu que les représentations artistiques du corps sont en fait le témoin des qualités esthétiques de ce type de morphologie. Pour Debbie l'art montre ce que l'on cache et c'est cette attitude qui nous fait voir la beauté des corps atypiques.

Dans cette optique les commentaires de Debbie appuient certaines idées exprimées au cours de cette thèse, notamment celle voulant que les représentations dominantes du corps atypique dans les médias de masse soient généralement négatives et stéréotypées. Les médias de masse ayant plutôt tendance à faire appel aux personnes ayant des physionomies atypiques (trisomique, obèse, nain) pour mettre de l'avant leur condition au détriment de l'individu.

Mon deuxième entretien, qui s'est déroulé avec Katia, a grandement confirmé le premier, notamment sur la question des représentations populaires et artistiques (avant-gardiste) du corps atypique. Pour Katia la culture populaire cherche à rendre plus « beau », plus poli tandis que l'art magnifie et met en lumière ce qui est « brut ». Katia qui est aussi comédienne déclare également que les rôles qui lui sont proposés sont généralement en lien avec son poids, elle précise même que certaines agences de casting refusent de la représenter prétextant qu'ils ont déjà une personne comme elle, c'est-à-dire une personne obèse.

Katia signale également que montrer son corps dans un contexte artistique est pour elle un acte de générosité. Elle voit son corps comme une matière, une structure vivante qu'elle offre comme un matériau artistique. Elle met beaucoup l'accent sur la notion de mouvement, percevant son corps comme une matière qui bouge et qui oscille. Pour elle le gras, la cellulite, la chair sont en action et c'est ce mouvement qui est beau, d'autant plus qu'il entre en conflit avec les normes dominantes. Des normes qui valorisent le corps mince, maîtrisé et surtout les muscles durs et la chair rigide. Les commentaires de Katia corroborent également l'idée voulant que les arts « avant-gardistes » (art contemporain, danse contemporaine, théâtre de création, etc.) soient un territoire plus propice à des représentations du corps atypique plus nuancées, plus complexes. Surtout les artistes « avant-gardistes » sont plus enclins à montrer et/ou magnifier les défauts du corps atypique.

Katia offre aussi son corps parce qu'elle valorise la différence, elle le montre parce que c'est ce qu'elle veut voir. Toutefois elle constate que montrer le corps obèse, surtout nu, est une forme de subversion. Katia signale que l'obésité est l'antithèse de ce qui est valorisé, selon elle les obèses sont vues comme des personnes lâches et non performantes. Elle fait le parallèle avec l'anorexie en précisant que l'obésité renvoie à la perte de contrôle tandis que l'anorexie reflète le contrôle total du corps.

Sur cette question il est surprenant de constater que l'on traite l'anorexie comme un mal psychologique et l'obésité comme un mal physiologique. Katia souligne d'ailleurs que pour les spécialistes de la santé qu'elle rencontre, ses problèmes sont toujours dûs à son surpoids. À ce sujet les deux modèles ont exprimé leurs frustrations face au discours dominant voulant que l'obèse soit une personne malade. Elles se sont au contraire décrites comme des personnes actives, sportives et ayant une bonne nutrition. Katia a d'ailleurs éclairé ce point en signalant que les personnes qui parlent de son surpoids en termes médicaux en viennent toujours à parler de son apparence. Les deux modèles ont donc confirmé certaines réflexions avancées au cours de cette thèse, entre autres, que l'obèse est souvent perçu comme une personne lâche et inactive, et que dans certains médias populaires ce qui fait défaut chez l'obèse est généralement caché.

Les liens entre le projet de thèse et le projet de création ne s'arrêtent pas là. Il est aussi important de souligner que les stratégies élaborées au cours du projet de recherche-crédation (voxel, strate, flou, etc.) créent elles aussi une filiation entre le contenant et le contenu, en ce sens qu'elles tissent un lien entre un sujet élaboré tout au cours de cette thèse (le corps atypique) et une manière de représenter ce sujet. Cette relation s'incarne aussi dans le rapport à l'ambiguïté, un rapport très important puisque l'ambiguïté me semble être un des éléments de réponse de cette recherche. Au sens où cette thèse aura démontré que les artistes témoignent à travers différents procédés (rédemption, empathie, subversion, etc.) de la complexité du regard en ce qui a trait aux représentations de corps laids ou atypiques. Un regard nuancé et complexe qui s'exprime aussi à travers différents phénomènes évoqués au cours de cette thèse. Pensons à la question de l'*a priori* esthétique qui souligne que l'art a le pouvoir de transformer la perception du réel. Pensons aussi aux concepts clés de la tradition esthétique (*poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*) soulevés par Jauss. Trois concepts qui révèlent comment l'expérience esthétique peut encourager le spectateur à prendre

une distance de l'expérience quotidienne et ainsi renouveler son regard. Ces concepts dénotent aussi combien l'art peut nuancer l'ambiguïté de la perception. L'ambiguïté est donc un élément de réponse important face aux questions soulevées dans cette thèse, notamment pour comprendre comment ma pratique comme celles d'autres artistes permet aux spectateurs d'observer autrement les corps laids ou atypiques. Dans cette optique les différentes représentations et les différents procédés de représentation adoptés par les artistes soulignent l'ambiguïté du regard face aux corps laids et atypiques en soi.

Comme je l'ai démontré, cette ambiguïté est, entre autres, provoquée par le recul que permet l'expérience esthétique, car cette dernière nous permet de voir le réel autrement, notamment à travers la notion de cadre dont traite Goffman (1991), qui signale que chaque cadre social comporte ses propres règles. Le sociologue précise également que les différents cadres sociaux impliquent des dispositifs d'interprétation à l'intérieur desquels nos *a priori* et nos schèmes de pensées seront eux aussi différents. En fait le cadre sous-entend une manière de voir, une manière d'observer le réel et en ce sens l'expérience esthétique, en impliquant des dispositifs d'interprétations propres au monde de l'art, conditionne le regard. C'est donc dans cette perspective que j'ai stipulé que l'expérience esthétique change la manière dont on observe le réel et en l'occurrence les corps laids et atypiques.

À partir du moment où j'ai établi que la manière d'observer lors de l'expérience esthétique et de l'expérience quotidienne était différente, il m'a semblé important de démontrer comment l'art nous permettait de voir autrement. Pour y arriver, je me suis appuyé, entre autres, sur Jauss (1978) qui stipule que l'efficacité de l'expérience esthétique passe par trois concepts clés de la tradition esthétique soit la *poiesis*, l'*aisthesis* et la *catharsis*. À travers la *poiesis* Jauss souligne que l'art nous permet de nous approprier le monde, que c'est par la création que nous pouvons faire de ce monde le nôtre. À ce titre l'artiste est créateur, mais le spectateur aussi, celui-ci peut

être actif et créatif lors de l'expérience esthétique, notamment en faisant appel, par exemple, à ses connaissances, ses expériences ou sa curiosité. Jauss indique aussi, au sujet de l'*aisthesis*, que c'est à travers l'expérience esthétique que nous pouvons saisir la possibilité de renouveler notre perception du monde; finalement l'auteur souligne que c'est par le phénomène de la *catharsis* que nous pouvons nous libérer des intérêts de la vie quotidienne, que l'art agit en quelque sorte comme une soupape.

Afin de comprendre comment l'art parvient à nous faire voir autrement, j'ai aussi étudié certains bénéfices de l'art. C'est en étudiant une question de Talon-Hugo (2003), qui se demande pourquoi nous voulons éprouver à travers l'expérience esthétique ce qu'ordinairement nous ne souhaitons pas éprouver, que j'ai articulé cette notion des bénéfices de l'art. En fait, la philosophe nous répond que le déplaisir est racheté par des bénéfices supérieurs. Elle en cible trois; un premier d'ordre psychologique : l'art nous permet de fuir la condition humaine; un deuxième d'ordre moral : l'art nous rend plus sensible aux malheurs d'autrui; et finalement un bénéfice d'ordre cognitif : l'art nous permet d'acquérir des connaissances.

Après avoir établi un cadre théorique dans lequel j'ai étudié comment l'expérience esthétique et l'expérience quotidienne étaient des cadres de perception distincts et surtout comment l'art nous permet d'observer autrement, j'ai créé une typologie dans laquelle j'ai étudié différents procédés de perception et de représentation de la laideur et de l'atypique. Cette typologie m'a aidé à comprendre certaines opérations engagées par l'art permettant de changer la perception. J'ai ciblé cinq procédés soit la rédemption, la transfiguration, le pouvoir empathique, le fatalisme et la subversion. Au vu du caractère instable de mon sujet ces catégories ne sont pas hermétiques, il est donc possible d'observer ou de représenter la laideur ou l'atypique à travers une ou plusieurs de ces catégories. Avec la notion de rédemption j'étais surtout intéressé à mettre de l'avant l'idée que l'art avait le pouvoir de racheter la laideur, d'émanciper la laideur, donc de faire voir autrement le réel. La transfiguration, quant à elle, m'a

surtout servi à souligner que ce que l'on apprécie n'est pas nécessairement le sujet, mais parfois la manière de représenter ce sujet; il ne s'agit pas de faire voir autrement, mais de faire voir autre chose. Si avec la rédemption il y a une volonté un peu vertueuse de changer la perception, avec le pouvoir empathique l'idée est de porter l'attention sur le fait que l'on peut s'identifier au laid ou à l'atypique. Pour ce qui est du fatalisme il m'a surtout servi à mettre de l'avant l'originalité du travail de Goya, en ce sens que l'artiste espagnol a montré la laideur à travers une posture morale qui souligne sa désillusion, sa vision pessimiste de la condition humaine. Finalement, la subversion m'aura aidé à indiquer qu'il peut y avoir un plaisir positif dans la représentation et la perception de la laideur, il n'est pas question ici de montrer autrement ou de transformer, mais plutôt de célébrer le laid et l'atypique et de déstabiliser les valeurs dominantes.

Cette réflexion sur le laid m'a amené à comprendre à quel point la représentation et la perception de la laideur et de l'atypique sont des phénomènes riches et complexes. Le laid ne se laisse pas enfermer, il fait appel à différents registres d'émotion (peur, fascination, empathie, etc.) et en ce sens les artistes sont les témoins privilégiés de cette complexité. Ils nous montrent à travers différents types de représentations à quel point la perception et la représentation de la laideur sont des phénomènes ambigus, j'approfondirai cette question lors de la conclusion. Je terminerai ici en soulignant combien les questions soulevées dans cette thèse ont influencé mon projet de recherche-crédation, entre autres en nuancant ma perception du corps atypique et de la pratique artistique en général.

CONCLUSION

Avant de débiter le doctorat j'ai longtemps cru que mon rôle en tant que créateur était de traduire ma perception du réel par le biais de la peinture, du dessin et de la sculpture; dans cette perspective, je m'imaginais comme un archéologue qui devait partir à la recherche du beau là où personne ne l'avait cherché. C'est donc avec une certaine naïveté que j'observais les corps atypiques comme un nouveau canon esthétique, un canon inspiré par la culture punk qui voit dans le laid et l'atypique une réponse au discours normatif, une réponse subversive au consensus. À travers des représentations de corps laids ou atypiques, mon ambition était de dire au spectateur « vous ne voyez pas le beau où il se cache, laissez-moi vous le montrer ». J'exagère un peu, mais l'expérience du doctorat, par le biais du projet de création, de l'écriture de la thèse, ainsi que des échanges avec mes directeurs et les autres doctorants a grandement nuancé cette perception de l'art, et surtout, de mon propre travail.

Dans ce sens, je crois que le plus grand mérite de cette thèse aura été de démontrer que la perception du corps laid ou atypique n'est pas une chose simple. Il s'agit d'un phénomène subjectif et hétérogène beaucoup plus complexe que la polarisation entre le beau et le laid ou le typique et l'atypique. J'ai aussi eu comme ambition, par cette thèse, de démontrer comment l'art est un lieu privilégié qui encourage l'ambiguïté de la perception. Dans cette perspective, cette thèse m'a permis de conclure que l'art révèle l'incertitude du regard face à la laideur et l'anormal et que les artistes, en représentant souvent de manière équivoque les corps laids et atypiques, signalent comment le regard lui-même est ambigu face à ce type de morphologie. Comment le regard oscille-t-il entre la fascination et le dégoût, entre la séduction et la dysphorie? L'art révèle ainsi l'incertitude du regard, au sens où l'expérience esthétique nuance l'opposition binaire entre le beau et le laid ou le typique et l'atypique. L'ambiguïté est en quelque sorte une réponse à cette polarité, puisque l'ambigu suggère un mouvement, une circulation. Ainsi, la perception n'est pas fatalement binaire et normative, entre autres, grâce à l'expérience

esthétique qui permet cette oscillation de la perception à travers différents types de représentations. Des représentations créées par les artistes à partir de différents procédés.

D'autre part, en ce qui a trait aux procédés évoqués au courant de la thèse, j'aimerais souligner que mon travail antérieur était plutôt axé sur ce que j'ai appelé la rédemption. J'avais pour ambition de montrer le corps atypique afin d'inciter le regardeur à observer différemment ce type de corps, entre autres, à travers différentes stratégies esthétiques, notamment en m'inspirant de formes artistiques plus convenues (néoclassicisme), mais aussi en privilégiant le type (trisomique, obèse) plutôt que l'individu. Mon attention était surtout portée sur la représentation et l'esthétisation d'un type de corps. Je tentais ainsi de mettre en évidence les qualités esthétiques propres aux différents types de corps que je représentais. Je tentais aussi de faire voir autrement ces corps au spectateur, de révéler leur beauté, leur noblesse ainsi que leurs qualités esthétiques. J'avais également la prétention que mon travail pouvait éventuellement changer la perception de ce type de corps dans le réel. Toutefois, comme je l'ai dit la présente recherche a grandement nuancé ma compréhension de la laideur, du corps atypique et de la perception. Dans cette perspective, mon travail à venir fera certainement appel à différents types de procédés énoncés dans cette thèse. Je pense notamment à la question de la subversion qui recommence à m'habiter, ainsi qu'à la notion de perversion qui est également redevenue une source d'inspiration artistique. J'ai toujours eu, avec ma pratique, l'ambition de témoigner de l'ambiguïté de la perception, mais aussi de souligner la complexité de l'expérience humaine; l'idée étant de nuancer la vision binaire entre le beau et le laid ou le normal et l'anormal. Ma pratique à venir sera certainement plus sensible à cet aspect et mettra de l'avant la notion d'ambiguïté.

Je tenterai ici de répondre de manière plus claire et concise à la question de départ : « comment ma pratique, comme celle d'autres artistes tels que Marc Quinn, Jenny Saville ou Diane Arbus, opère-t-elle un déplacement de perception sur certains types de corps jugés hors-norme ou laids? » Avant tout, la représentation et la perception de la laideur et de l'atypique sont des phénomènes qui appellent l'ambiguïté du regard. Une ambiguïté motivée, entre autres, par l'architecture complexe des concepts de laideur et d'atypique

qui sont en interaction avec plusieurs notions : norme, symétrie, moralité, subjectivité, pour ne nommer que celles-ci. Il est également important de distinguer l'expérience quotidienne de l'expérience esthétique, en ce sens que l'expérience esthétique peut renouveler la perception, notamment parce qu'elle permet une distance en regard de l'expérience quotidienne, mais aussi parce que l'art peut nous protéger face aux dangers du réel (du quotidien). L'art peut aussi renouveler la perception à travers différents types de procédés esthétiques et différents effets que l'œuvre peut provoquer chez le regardeur (rédemption, transfiguration, empathie, fatalisme, perversion, subversion). Je tiens également à souligner que les différentes formes de laideur suggèrent différentes formes de réception : du plaisir voyeur ou pervers à la dysphorie, du jugement dépréciateur à la fascination, en passant par le dégoût. Ce spectre d'émotions et de conduites très variées montre que les phénomènes de la perception et de la représentation du laid et de l'atypique sont très complexes. Dans cette optique la question de l'ambiguïté de la perception reste fondamentale pour quiconque veut comprendre ces phénomènes.

Il m'apparaît également important de signaler qu'au début de la recherche la notion de déplacement s'est imposée afin d'appréhender le phénomène de la perception et de la représentation du laid dans sa dimension émancipatrice. Le déplacement signalait surtout le pouvoir transformateur de l'art, sa capacité à changer la perception. Au cours de la recherche et en adéquation avec la méthode heuristique, ma propre perception du phénomène a changé, j'ai compris que mon champ d'intérêt était plus vaste que le simple déplacement, que l'expérience esthétique en regard du laid et de l'atypique était plus complexe et plus nuancée. Dans cette perspective j'ai élaboré une typologie plus vaste des différents procédés de perception et de représentation du laid et de l'atypique. Au départ la notion de déplacement était surtout en relation avec la redemption, la transfiguration et l'empathie, mais finalement j'ai ajouté le fatalisme et la subversion qui témoignent plus de l'ambiguïté du regard que d'une forme de déplacement ou de transformation du regard. Cette notion d'ambiguïté m'a aussi semblé beaucoup plus riche que celle de déplacement. J'ai toutefois conservé le terme de déplacement dans mon titre et dans les premiers chapitres afin de témoigner de l'évolution de ma pensée au cours de la recherche. J'ai également l'impression qu'au début de la recherche j'avais une vision

un peu plus naïve et idéaliste du phénomène que j'ai étudié, c'est-à-dire que j'étais surtout intéressé à le comprendre dans sa dimension « vertueuse ». La rédemption et l'empathie par exemple sont des postures plus vertueuses en apparence puisqu'elles impliquent un changement positif de la perception face à la condition représentée (trisomie, obèse, personne de petite taille, etc.). J'ai finalement décidé d'ajouter le fatalisme et la subversion qui montrent la laideur sans volonté d'émancipation ou de changement, l'idée étant plutôt de révéler la laideur telle quelle. Par contre ces catégories ont franchement nuancé mon propos et m'ont permis de démontrer à quel point le phénomène est riche, complexe et ambigu.

Dans cette optique, une question qui pourrait faire suite à cette recherche serait de savoir si c'est l'expérience esthétique qui transforme le regard de celui qui observe et/ou si l'expérience n'est pas plutôt le témoin d'une ambiguïté du regard déjà présente chez le spectateur. Une ambiguïté qui pourrait être inconsciente et qui pourrait d'ailleurs le rester même après avoir vécu l'expérience. Dans cette perspective, il me semble donc tout à fait possible que l'on puisse avoir un regard fort ambigu en ce qui concerne le corps laid ou atypique et tout de même juger ce type de corps ou ces représentations de manière négative. C'est pourquoi je pense qu'il serait intéressant de poursuivre la réflexion afin de savoir si au lieu de transformer le regard, l'art ne serait pas plutôt le reflet de l'ambiguïté du regard face à la laideur. En résumé, la perception de la laideur est ambiguë, elle est, entre autres, nourrie des *a priori* et des schèmes de celui qui observe, mais également de ses connaissances, de son éducation, de ses expériences, bref de tout ce qui fait de lui une personne, un être unique, un être qui porte un regard unique. En contrepartie, la perception est également influencée par le discours dominant et différentes autorités extérieures au spectateur (politiques, familiales, culturelles, professionnelles, etc.). Ainsi, l'ambiguïté de la perception vient également du conflit entre la subjectivité du regardeur et certaines instances qui agissent sur ce dernier.

Dans cette optique, l'expérience esthétique nous autoriserait à percevoir autrement le réel et ainsi à ressentir l'ambiguïté en regard du corps laid et atypique. L'art nous permettrait d'aller au-delà du simple jugement, que celui-ci soit positif ou négatif, il nous

encouragerait à expérimenter ce que la conscience et le jugement peuvent nous empêcher de voir. Prenons l'exemple des corps extrêmement éprouvés par la maladie; ceux-ci peuvent attirer l'empathie ou au contraire susciter une forme de dégoût, mais il me semble que ces corps peuvent aussi être vus comme des corps fascinants simplement pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des corps différents, et c'est à ce titre qu'ils m'apparaissent comme des corps suscitant l'ambiguïté du regard. Ils suscitent l'ambiguïté puisqu'ils font à la fois fuir le regard autant qu'ils l'attirent. Cette équivoque brouille les catégories du beau et du laid ainsi que la confrontation binaire entre normalité et anormalité. Il devient difficile de qualifier le corps lorsque celui-ci provoque des réactions contrastées, c'est donc à ce titre que les corps laids et atypiques me semblent surtout des corps qui suscitent une forme d'équivoque du regard et qu'ils se situent, en termes qualitatifs, dans une zone ambiguë.

En dehors de la question évoquée plus haut, d'autres pistes suggérées par cette thèse pourraient poursuivre la recherche sur la perception de la laideur. En fait une investigation de nature sociologique serait pertinente, particulièrement en regard des réponses soulevées par les questions « quels types de corps vous semblent perçus comme laids ? » et « quels types de corps considérez-vous comme laids ? ». Les nombreux recoupements entre les différentes réponses obtenues me portent à croire qu'une telle étude serait révélatrice au sujet de la perception de la laideur et de l'atypique.

Il y aurait aussi lieu de poursuivre cette recherche en termes de médiologie afin de mieux cerner comment le corps atypique est représenté dans différents médias. Par exemple, étudier quelles sont les distinctions entre la manière de représenter le corps atypique dans certains lieux de l'image : art visuel, magazines, publicité, téléserie, bande-dessinée, web. Il serait aussi intéressant de voir les différentes fonctions de ces représentations : ostraciser, accepter, fasciner, divertir. À ce propos, j'ai été très critique dans cette thèse envers la représentation des corps laids et atypiques dans les médias dominants. Toutefois, j'ai aussi signalé qu'en certaines occasions les morphologies hors-normes sont représentées avec nuance (téléserie), parfois même là où on ne s'y attend pas (pornographie). Aussi, il me semblerait très enrichissant de poursuivre cette réflexion sur

la représentation du corps laid et atypique dans le monde médiatique, mais encore plus dans l'univers pornographique. Même si je conçois assez bien que la diversité corporelle présente dans la pornographie est en fait le reflet de la diversité du désir sexuel, certaines questions restent en suspens. Notamment, pourquoi la pornographie est-elle perçue, à tort de mon point de vue, comme un lieu où la représentation du corps est stéréotypée tandis qu'au contraire elle me semble plus complexe et nuancée qu'il n'y paraît?

J'ajouterai finalement qu'il serait intéressant de poursuivre la réflexion en ce qui a trait à la dynamique entre le *représentant* (l'artiste) et le *représenté* (le modèle), particulièrement en regard de la représentation du corps atypique. J'ai évoqué comment les représentations dominantes, principalement à travers les médias de masse, montrent les corps atypiques souvent de manière simpliste et stéréotypée, pensons notamment aux personnes handicapées qui sont souvent réduites à l'objet de leur condition. Il serait donc intéressant d'étudier aussi comment les personnes handicapées ont été représentées à travers des formes artistiques plus « savantes », pensons à la peinture ou à la sculpture. J'ai fait, au cours de cette thèse, allusion à quelques reprises à la dynamique entre modèle et artiste; on peut penser aux discussions que j'ai eues avec mes deux modèles (Katia et Debbie), toutefois cette question semble être un angle mort de la thèse et pourrait être étudiée avec plus de profondeur. Rétrospectivement, et en toute cohérence avec la méthodologie heuristique, je me rends compte à quel point cette question est importante et mériterait une réflexion plus approfondie.

Cette thèse m'a donc permis de mieux saisir les enjeux en regard de la laideur, du corps atypique et de la perception. Elle m'a également donné l'occasion de répondre à une question qui m'habitait depuis longtemps. C'est-à-dire pourquoi, lorsque je juge qu'un corps est laid, est-ce que je le perçois comme tel à l'intérieur de l'expérience quotidienne, tandis que dans une perspective esthétique il me semble beau? À travers la recherche j'ai surtout compris à quel point l'ambiguïté de la perception était une donnée importante afin de répondre à cette question. Dans la perspective où la perception est un phénomène complexe et que la question de la laideur et de l'atypique est tout aussi difficile à

circonscrire, la notion d'ambiguïté s'est avérée être la piste la plus riche afin d'explorer ma question.

J'aimerais terminer en disant quelques mots sur ma pratique artistique à venir. L'une de mes craintes quand j'ai débuté le doctorat était que celui-ci m'enferme dans un carcan. En fait c'est le contraire qui s'est opéré et le doctorat m'a fait comprendre que mon champ d'intérêt est plus vaste que ce que je croyais, je dirais même que ce que je me permettais. Je me rends compte qu'avant ma recherche j'étais un peu enfermé dans le cadre du texte de démarche et ma recherche m'a aidé à sortir de cette dynamique. J'ai compris, entre autres, que mon intérêt pour le corps atypique était important, mais peut-être pas aussi central que je le croyais, le territoire qui m'intéresse est plus vaste et probablement plus profond que la notion de corps atypique. En fait, j'ai un intérêt marqué pour les enjeux liés au pouvoir et aux relations entre dominant et non dominant. J'ai aussi un intérêt pour la question de la diversité. Deux enjeux qui sont présents dans ma réflexion autour des morphologies hors-norme, mais qui sont plus vastes que le thème du corps atypique. Dans cette perspective mon travail à venir sera probablement plus éclectique tant au niveau formel que thématique et sera moins assujéti à la cohérence du texte de démarche.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T.W. (1974). *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck.
- Adorno T.W. (1964). L'industrie culturelle. *Communications*, 3, pp. 12-18.
- Alexandre, L. (2014, 24 mars). La futurologie médicale est une urgence éthique. *Le Monde*. Consulté à l'adresse <http://www.lemonde.fr>
- Ambroise, B. (2003/04). Judith Butler et la fabrique discursive du sexe. *Raisons politiques*, no 12, p. 99-121.
- Ardenne, P. (2001). *L'image corps*. Paris : Éditions du Regard.
- Aristote (1980). *Poétique*. Paris : Seuil.
- Bénichou, A. (Dir.) (2010). *Ouvrir le document*. Paris : Les Presses du réel.
- Bennassar, B. (2012). *Velasquez*. Paris : Éditions de Fallois
- Bernard, Y. (1973). *Psycho-sociologie du goût en matière de peinture*. Paris : Éditions du centre national de la recherche scientifique.
- Blanc-Benon, L. (2009). *La question du réalisme en peinture*. Paris : Librairie philosophique J.Vrin.
- Bouchard, A-M. (2011). *Fred Laforge. Trichosoma*. Longueuil, QC : Édition Plein Sud.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'Art reprogramme le monde contemporain*. Paris : Les Presses du réel.
- Bromberger, C. (2010). *Trichologiques. Une anthropologie des cheveux et des poils*. Paris: Bayard.
- Buss, D.M. (2003). *The Evolution Of Desire*. New York : Basic Books.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.
- Canaday, J. (1959). *Mainstreams of Modern Art*. New York, NY: Simon and Schuster.
- Canguilhem, G. (2000). *La connaissance de la vie*. Paris : Vrin.

- Canguilhem, G. (1979). *Le normal et le pathologique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Cauquelin, A. (1998). *Les théories de l'art*. Paris : Presses universitaires de France.
- Chapoutier, K. (réalisatrice). (2008). *La Monomane de l'envie* (film documentaire). France : France 5.
- Cheng, H. Frith, K. et Shaw, P. (2005). The Construction of Beauty: A Cross-Cultural Analysis of Women's Magazine Advertising. *Journal of Communication*. Consulté à l'adresse <http://icm.nsysu.edu.tw/ezfiles/104/1104/img/TheConstructionofBeauty.pdf>
- Chklovski, V. (2008). *L'art comme procédé*. Paris : Éditions Allia.
- Corbin, A., Courtine, J.J. et Vigarello, G. (Dir) (2006). *Histoire du corps*. Paris : Seuil.
- Coulombe, M. (2011). *Petite philosophie du zombie*. Paris : Presses universitaires de France.
- Craig, P.E. (1978). *La méthode heuristique : Une approche passionnée de la Recherche en science humaine*. Thèse de doctorat, Boston University Graduate School of Education.
- Csergo, J. (DIR), (2009). *Trop Gros : L'obésité et ses représentations*. Paris : Éditions Autrement.
- Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal*. Paris : Seuil.
- De Lauretis, T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris : La Dispute.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Seuil.
- De Mèredieu, F. (2008). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris : Larousse.
- Dessons, G. (2006). *Rembrandt, l'odeur de la peinture*. Paris: Laurence Teper.
- Du Bos, J.P. (1967). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genève : Genève Slatkine Reprints. (Original publié en 1719)
- Dufrenne, M. (1957). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Eco, U. (Dir) (2007). *Histoire de la laideur*. Paris : Flammarion.
- Eco, U. (Dir) (2007). *Histoire de la beauté*. Paris : Flammarion.

- Eitner, L. (1991). *Géricault : sa vie, son œuvre*. Paris : Éditions Gallimard.
- Faucher, C. (2011). *Nu vu, nu connu, etc.* no 94.
- Fondazione Prada. (2000). *Marc Quinn : Press Release*, consulté à l'adresse <http://www.fondazioneprada.org/en/comunicati/MQ.ENG.pdf>, le 4 décembre 2013.
- Ferry, L. (2008). *Le sens du beau*. Paris : Librairie Générale Française.
- Foote, T. (1978). *Bruegel et son temps*. New York, NY : New York Times-Life Books.
- Francès, R. (1968). *Psychologie de l'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Fromentin, E. (1972). *Les Maîtres d'autrefois*. Paris : Pierre Moisy.
- Gagnebin, M. (1994). *Fascination de la laideur*. Seyssel : Champ Vallon.
- Gombrich, E.H. (2002). *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*. Paris : Phaidon.
- Gombrich, E.H. (2006). *Histoire de l'art*. Paris : Phaidon.
- Goodman, N. (1990). *Langages de l'art*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris : Les éditions de minuit.
- Gottesdiener, H. et Vilatte, J-C. (2002) L'expérience esthétique : peut-on parler de différences entre naïfs et experts ? *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, Vol. VIII.
- Hattenstone, S. (1999). Blood Brother. *The Guardian*, 25 octobre. Consulté à l'adresse, <http://www.theguardian.com/theguardian/1999/oct/25/features11.g2>, le 4 décembre 2013.
- Hebdige, D. (2008). *Sous-culture : le sens du style*. Paris : Éditions Zones.
- Hegel, G.W.F. (2009). *Esthétique*. Paris : Flammarion.
- Holtzmann, B. (2010). *La Sculpture grecque*. Paris : Librairie Générale Française.
- Hughes, R. (1989). *Lucian Freud*. Paris : Thames and Hudson.
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Jimenez, M. (1997). *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris : Gallimard.
- Kandinsky, V. (1969). *Du spirituel dans l'art*. Paris : Denoël. (Original publié en 1912)
- Kant, E. (2008). *Critique de la faculté de juger*. Paris : Flammarion. (Original publié en 1790)
- Krestovsky, L. (1947). *La laideur dans l'art*. Paris : Éditions de Seuil.

- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions de Seuil.
- Lalo, C. (1925). *Éléments d'esthétique*. Paris : Vuibert. (Original publié en 1939)
- Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses Universitaire de France.
- Macherey, P. (2009). *De Canguilhem à Foucault : la force des normes*. Paris : Éditions La Fabrique.
- Marcus, G. (1989). *Lipstick Traces*. Paris : Éditions Allia.
- Marzano, M. (2007). *La philosophie du corps*. Paris : Presses universitaires de France.
- Meagher, M. (2003). Jenny Saville and Feminist Aesthetics of Disgust. *Hypatia* vol.18, no.4 (Fall/Winter).
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Millett, A. (2008). Sculpting Body Ideals : Alison Lapper Pregnant and the Public Display of Disability. *Disability Studies Quarterly*, Summer 2008, volume 28, No.3. Consulté à l'adresse <http://dsq-sds.org/article/view/122/122>
- Mordillat, G. (2011). Eloge du Flou. *Le monde diplomatique*, septembre 2011.
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic Research : design, methodology, and applications*. Newbury Park, CA : Sage.
- Nancy, J.L. (2009). *La Beauté*. Paris : Bayard éditions.
- Nead, L. et Giesbrecht, H. (2007). *Marc Quinn*. Montréal, QC : DHC/ART.
- Panofsky, E. (1983). *Idea*. Paris : Gallimard.
- Poitras, J.C. (2011, 29 janvier). Thierry Mugler, une griffe au parfum de scandale. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://ledevoir.com>.
- Rancière, J. (2011). *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Éditions Galilée.
- Ribon, M. (1998). *Archipel de la laideur*. Paris : Kimé.
- Richter, M.A.G. (1969). The Origin of Verism in Roman Portraits. *Readings in Art History*. New York : Charles Scribner's.
- Rodin, A. (1997). *L'art*. Paris : Grasset.
- Roger, A. (1978). *Nus et paysages*. Paris : Aubier Montaigne.
- Roegiers, P. (1985). *Diane Arbus : ou le rêve du naufrage*. Paris : Éditions du Chêne.
- Rosenkraud, K. (2004). *Esthétique du laid*. Belval : Circé. (Original publié en 1853)

- Rothblum, E. et Solovay, S. (2009) *The Fat Studies Reader*. New York : NYU Press.
- Schlosser, J.V. (1997). *Histoire du portrait de cire*. Paris : Macula.
- Schwabsky, B. (2004). Jenny Saville: sans concession / Jenny Saville: "Unapologetic". *Art Press* no. 298.
- Sontag, S. (1983). *Sur la photographie*. Paris : Éditions du seuil.
- Soubeyroux, J. (2011). *Goya politique*. Cabris : Éditions Sulliver.
- Souriau, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Sylvester, D. (2013). *Francis Bacon : Entretiens*. Paris : Flammarion.
- Symmons, S. (2002). *Goya*. Paris : Phaidon.
- Talon-Hugon, C. (2003). *Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer?* Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Thériault, M. (2008). Trente ans après *La transfiguration du banal* : Danto, héritier de Wittgenstein. *Revue canadienne d'esthétique*, vol.14. Consulté à l'adresse http://www.uqtr.ca/AE/Vol_14/.
- Tisseron, S. (1997). *Psychanalyse de l'image*. Paris : Dunod.
- Tisseron, S. (2003). *Le bonheur est dans l'image*. Paris : Le Seuil.
- Todorov, T. (1977). *Théories du symbole*. Paris : Le Seuil.
- Tremblay, É. (2010). *L'insistance du regard sur le corps éprouvé* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Vaughan, W. (1994). *L'Art romantique*. Paris : Thames & Hudson.
- Vigarello, G. (2010). *Les métamorphoses du gras : Histoire de l'obésité*. Paris : Éditions du Seuil.
- Vigarello, G. (2004). *Histoire de la beauté*. Paris : Seuil.
- Wann, M. (1998). *Fat! So?: Because You Don't Have to Apologize for Your Size*. Berkeley : Ten speed Press.
- Wat, P. (1998). *Naissance de l'art romantique*. Paris : Flammarion.
- Winckelmann, J.J. (2005). *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Paris : Le livre de poche.
- Wolf L. (2011). « Exposition », *Études*, 2011/3 Tome 414, p. 388-391.
- Zerbib, M. (2004). La représentation des nains et des bouffons dans l'œuvre de Vélasquez. *Champ psychosomatique*, 2004/3 no 35, p. 41-59.

ŒUVRES D'ART

- Allen, W. (1997). *Harry dans tous ses états* (film), États-Unis : Sweetland Films.
- Bacon, F. (1944). *Trois études au pied d'une crucifixion* (peinture), Londres, Tate Gallery.
- Bacon, F. (1953) *Two figures*, (peinture), Paris, collection particulière.
- Bacon, F. (1954) *Figure with Meat*, (peinture), Chicago, Institut d'art de Chicago.
- Bot, M. (2001). *Liesbeth (76) and Cor (70)* (photographie).
- Breughel l'Ancien, P. (1568). *La parabole des aveugles* (peinture), Naples, Italie : Musée Capodimonte.
- Browning, T. (1932). *Freaks* (film), États-Unis : Metro-Goldwyn-Mayer.
- Campbell, J. (1994,1995). *Portrait of my father* (sculpture).
- Campbell, J. (1996). *Photo of my father* (sculpture).
- Chapman J. & D. (1994). *Fuckface* (sculpture).
- Cooper, M. et Schoedsack, E. (1933). *King Kong* (film), États-Unis : RKO Radio Pictures.
- Coupland, D. (2010). *Digital Orca* (sculpture), Canada, Jack Poole Plaza, Vancouver, Colombie-Britannique.
- De Broin, M. (2013). *L'Abîme de la Liberté* (sculpture), Canada, collection de l'artiste.
- De Bruyckere, B. (2008). *Marthe* (sculpture).
- De Miranda, J-C. (1680). *La Monstrua* (peinture), Madrid, Espagne : Musée du Prado.
- Dunn, S., McFadyen, S. (producteurs et réalisateurs) et S., Joy Wise, J. (réalisateur) (2005). *Metal: A Headbanger's Journey* (film). Canada : Banger Films.
- Dix, O. (1920). *Les joueurs de Skat* (peinture), Berlin, Allemagne : Neue Nationalgalerie.
- Donatello. (1453-1455). *Madeleine* (sculpture), Italie : Museo dell'Opera del Duomo.
- Fontana, L. (1595). *Portrait de Tognina Gonsalvus* (peinture), Blois, France : Musée du château Blois
- Géricault, T. (1818). *Têtes de Suppliciés* (peinture). Rouen, France : Musée des Beaux-arts de Rouen
- Géricault, T. (1818-1819). *Le radeau de la méduse* (peinture), Paris, France : Musée du Louvre.

- Géricault, T. (1819-1922). *La Monomane de l'envie* (peinture). Lyon, France : Musée des beaux-arts de Lyon.
- Ghirlandaio, D. (1490). *Portrait d'un vieil homme et de son petit-fils* (peinture), Paris, France : Musée du Louvre.
- Gilliam, T. (réalisateur), Milchan, A. (producteur), (1985). *Brazil* (film). Angleterre : Embassy International Pictures et Universal Pictures.
- Goya, F. (1808-1812). *Les vieilles* (peinture), Xavier de Goya – collection privée.
- Goya, F. (1810-1820). *Les désastres de la guerre* (gravure).
- Goya, F. (1814). *Dos de mayo*, (peinture), Madrid, Espagne : Musée du Prado.
- Goya, F. (1814). *Tres de mayo*, (peinture), Madrid, Espagne : Musée du Prado.
- Goya, F. (1819-1823). *Saturne dévorant ses enfants* (peinture), Madrid, Espagne : Musée du Prado.
- Goya, F. (1801). *La famille de Charles IV* (peinture), Madrid, Espagne : Musée du Prado.
- Harvey, M. (1995). *Myra* (peinture).
- Laforge, F. (2014). *Debbie grimace*, (dessin).
- Laforge, F. (2014). *Katia grimace*, (dessin).
- Laforge, F. (2014). *Debbie squelette*, (dessin).
- Laforge, F. (2011). *Robe de Poil*, (sculpture).
- Laforge, F. (2007). *Fille trisomique*, (sculpture).
- Lynch, D. (1980). *The Elephant Man* (film), États-Unis : Paramount.
- Messerschmidt, F.X. (Après 1770). *“Tête de caractère” N°9* (sculpture), Autriche : Wien Museum Karlsplatz.
- Metsys, Q. (vers 1513). *Vielle femme grotesque* (peinture), Londres, Angleterre : National Gallery.
- Mueck, R. (1996-1997). *Dead Dad* (sculpture).
- Nolan, C. (réalisation). (2008). *The Dark Night* (film), États-Unis : Warner Bros.
- Quinn, M. (2000). *Stuart Penn*, (sculpture).
- Quinn, M. (2000). *Helen Smith*, (sculpture).
- Quinn, M. (2001). *Kiss*, (sculpture).
- Quinn, M. (2005). *Alison Lapper Pregnant*, (sculpture).

- Quinn, M. (2009). *Buck & Allanah*, (sculpture).
- Ray, C. (1993). *Family Romance*, (sculpture), New York, États-Unis : The Museum of Modern Art.
- Rembrandt, (1647). *Suzanne et les vieillards* (peinture), Berlin, Allemagne : Galerie de peintures, Kulturforum.
- Ribera, J. (1642). *Le Pied Bot* (peinture), Paris, France : Musée du Louvre.
- Rubens, P.P. (vers 1635). *Les trois Grâces* (peinture), Madrid, Espagne : Musée du Prado.
- Serrano, A. (1992). Série *La Morgue* (photographie).
- Velasquez, D. (1645). *Portrait de Don Sebastián de Morra* (peinture), Madrid, Espagne : Musée du Prado.